اتحاد كتاب المغرب
Union des Ecrivains du Maroc
Unión de Escritores de Marruecos
Moroccan Writers Union

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
ⴰⵙⵉⵏⴰⴳ ⴰⴳⵍⴷⴰⵏ ⵏ ⵜⵙⵙⵏⴰ ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

الإبداع الأدبي الأمازيغي بين الذاكرة والتخييل

أعمال ندوة

تنسيق

عبد الرحيم العلام - أحمد المنادي

الإبداع الأدبي الأمازيغي بين الذاكرة والتخييل
أعمال ندوة
2017

الإبــداع الأدبــي الأمازيغــي
بيـن الذاكـرة والتخييل

الإبـداع الأدبـي الأمازيغـي
بيـن الذاكـرة والتخييل

أعمـال نـدوة

الحسيمة : 2 و 3 يوليوز 2010

تنسيق

أحمد المنادي - عبد الرحيم العلام

المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
مركز الدراسات الأدبية والتعابير الفنية والإنتاج السمعي البصري
سلسلة: ندوات ومنظرات رقم :47

العنوان	: الإبداع الأدبي الأمازيغي بين الذاكرة والتخييل
التأليف	: أعمال ندوة من تنظيم إتحاد كتاب المغرب بتعاون مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيعية
التنسيق	: عبد الرحيم العلام – أحمد المنادي
الناشر	: المعهد الملكي للثقافة الامازيغية
تصميم الغلاف	: وحدة النشر
الإيداع القانوني	: 2017 MO 2611
ردمك	: 978-9954-28-247-2
إخراج وطبع	: مطبعة المعارف الجديدة،

8، زنقة الرخاء، الحي الصناعي – ح. ي. م. الرباط– ص.ب. 1213
الهاتف : 05 37 79 47/08/09/15

حقوق الطبع : محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

فهـرس

تقديم 7

الأدب الأمازيغي الجديد، مفهومه وعناصره

فؤاد أزروال 9

أفق المتخيّل في الأدب الأمازيغي المكتوب

أحمد المنادي 17

الخلفيات المتحكمة في العودة إلى التراث الشعبي في الأدب المكتوب بأمازيغية الريف

اليماني قسوح 21

الأدب الشعبي الأمازيغي وسؤال الحداثة

محمد أسويق 43

الشعر الأمازيغي النسائي بالريف: من االشفاهية إلى الكتابة

جمال أزراغيد 49

إشكالية المعروض والمطبوع في المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف

جميل حمداوي 63

حفريات في ذاكرة المسرح الأمازيغي بالريف

جمال الدين الخضيري.. 77

جدل الشعر والسّرد في ملحمة ادهار أوبارّانْ: مقاربة أولى

بشير القمري.. 87

حول رواية إيمان لرَامُونْ خ. سِينْدِرْ

محمد الوالي 95

علاقة التوتر بين الذاكرة والتخييل في الأدب الأمازيغي المكتوب نموذج ديوان "آذيسرودجي ووال" والمجموعة القصصية "أذفل أزكَاغ"

محمد أقضاض 111

مريريدة نايت عتيق شاعرة وادي تساوت

عبد الكريم جويطي..117

دعوا الريف يتولى الكلام

عبد السلام فيزازي.. 121

الشعر الأمازيغي من الشفوي إلى المكتوب الشاعر علي صدقي أزايكو نموذجا

عز الدين الخراط.. 127

تمظهرات الشفاهية في الشعر الأمازيغي الحديث ديوان 'cway zi tubbuhlya 3ad wa tiwd للشاعر محمد شاشا نموذجا

سعيد أبرنوص 143

تكريم الشاعر المغربي الحسين القمري: شهادات 153
شهادة الأستاذ محمد أقضاض: معرفتي بالحسين القمري 155
شهادة الأستاذ جميل حمداوي: الحسين القمري رائد المسرح العربي والأمازيغي بمنطقة
الريف 157
توصيات الندوة.. 177
La valeur documentaire de la poésie amazighe du Rif
Eljattari Belkacem 1
Les aspects de l'oralité dans littérature amazighe moderne
Mohamed Sguenfle 11

تقديــم

مازال سؤال الانتقال من الشفاهي إلى الكتابي لم ينسحب تماما من المشهد الثقافي الأمازيغي الراهن، ومازال يفرض نفسه في شكل اصطلاحي فني آخر. فإذا تجاوزنا البعد الكاليغرافي للسؤال، يقفز إلى الواجهة سؤال له تأثيره وعمقه، وهو علاقة الذاكرة الفنية بالتخييل الإبداعي في الأدب الأمازيغي الراهن، لأنه أدب حديث العهد بالكتابة.

فالأدب المازيغي لم يعرف الكتابة والإبداع الفردي إلا خلال العقود الثلاثة الأخيرة. لذلك لابد من طرح السؤال السابق المتعلق بالعلاقة بين الذاكرة والطاقة التخييلية في إبداعه الكتابي، خاصة وأن التخييل في أي أدب كتابي جديد غالبا ما يكون أسير الذاكرة الشفاهية.

ويبدو أن الإبداع الكتابي في الأدب الأمازيغي، الذي يحاول الانسلاخ من الشفاهي والإبداع الجماعي، يدفعنا إلى أن نتصور مدى إمكانية تحكم الذاكرة في إبداعيته، ومدى عمق تأثيرها في التخييل الفردي، وهو أمر يقلص من حرية المبدع الفرد، خاصة وأن تاريخ اشتغال الذاكرة الشفاهية الأمازيغية طويل، وتراكم معطياته في الذات الجماعية والفردية تراكم كثيف.

ولمعانقة التخييل وتحقيق إبداعية أعمق، يحتاج المبدع الأمازيغي إلى أن يتفاعل مع الآداب الأخرى القريبة والبعيدة. ورغم أن ذاكرة الأدب الأمازيغي مليئة وجيدة، ومنفتحة على الكتابة الإبداعية، فإن هذه الكتابة نفسها تحتاج إلى وضع مسافة تجعلها أكثر استقلالا وأعمق ثقة في الذات الخاصة، وفي الطاقة التخييلية، وفي سعة الحلم بكل تلويناته.

لقد جاءت هذه الندوة التي نظمها اتحاد كتاب المغرب بشراكة مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية يومي 2 و3 يوليوز 2010 بمدينة الحسيمة، لتشكل محطة لاختبار جملة من الفرضيات المتصلة بموضوع التخييل في الأدب الأمازيغي المكتوب، وذلك بعد أن حققت تجربة الكتابة تراكما، بالرغم من محدوديته بالنظر إلى ما نتوق إليه، إلا أنه يمكن أن يشكّل مادة للاشتغال على جملة من الأسئلة التي تطرحها مسألة التخييل وخصوصياته في الكتابة الإبداعية بالأمازيغية.

وحتى تكون أشغال الندوة مرجعا في هذا الباب، حرصنا على نشر الأعمال المقدمة فيها بين دفّتي هذا الكتاب، مع بعض الشهادات التي قُدّمت في حق المحتفى به الكاتب والشاعر

المغربي الحسين القمري، والتي تمكّنا من التوصل بها لتهيئتها للنشر. وبما أن المداخلات التي قُدمت في الندوة زاوجتْ بين النظري والتطبيقي، فقد جاء ترتيبها وتوزيعها في هذا العمل اعتمادا على مبدأ الإنطلاق من العام إلى الخاص، فبدأنا بالمداخلات التي تناولت الأدب الأمازيغي بشكل عام وما يتصل به من قضايا نظرية، في مختلف أجناسه وأنواعه، لتليها بعد ذلك المداخلات ذات الطابع التطبيقي التحليلي، والتي اشتغلت على متون أدبية معينة شعرا ونثرا.

نأمل أن يكون العمل إسهاما حقيقيا في إغناء المشهد الأدبي بالمغرب، وقيمة مضافة للمنجز النقدي والتحليلي في هذا الباب.

الأدب الأمازيغي الجديد، مفهومه وعناصره

✍ فؤاد أزروال
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

استهلال

حينما نتحدث عن انتقال الأدب الأمازيغي من طور الشفاهة إلى طور الكتابة، فإننا ـ في الحقيقة ـ نتحدث عن نمطين من الأدب الأمازيغي، أو عن مفهومين مختلفين من الإبداع الأمازيغي، أولهما يتصل بالأدب التقليدي بكل ما يتضمنه من عناصر وأجناس وأعراف، وثانيهما يرتبط بأدب جديد في فنونه ورؤاه ووظائفه. بمعنى أن هذا (الانتقال) قائم على أس القطيعة والانفصال، وليس على أس الاتصال والامتداد، لأن الثاني لا يشكل استمرارا أوتطورا طبيعيا للأول. ولذلك تتردد كثيرا، بهذا الصدد، مصطلحات أو مفاهيم دالة من قبيل "تدبير الانتقال" و"تيسير المرور" و"القطيعة والتواصل مع التراث".

والتفكير الأدبي في الثقافة الأمازيغية المعاصرة، تأثر بالتصورات التي تفصل بين الثقافة الشعبية التقليدية والثقافة المكتوبة، وتميز بينهما من حيث القيمة ودرجة الأهمية، فتجعل من الكتابة سمة من السمات الرئيسة والمركزية لقياس تطور حضارة أو فن أو ثقافة ما، بينما تعتبر الشفاهة علامة على تواضعها وبدائيتها. وأجج التأثر الفكري بهذه التصورات الرغبة لدى المبدعين الأمازيغيين في امتلاك أدوات التعبير ووسائلها نفسها في الآداب المكتوبة المحتك بها، وتسخير تقنياتها وأدواتها الفنية ذاتها، مع الإسراع في إدارة الظهر للإرث الأدبي الشفوي أو الإبقاء عليه، في أحسن الأحوال، مادة محنطة عبر التدوين والتوثيق المحايدين.

ويعتبر جل الدارسين للأدب الأمازيغي أن ظهور الكتابة، باعتبارها عملية لطبع الأعمال الإبداعية الشخصية ونشرها، علامة فارقة بين النمطين الأدبيين أو بين مرحلتين متباينتين من تاريخ الأدب الأمازيغي، وجعلوا منتصف السبعينيات من القرن المنصرم التي عرفت أولى إصدرات الدواوين الشعرية نهاية للأدب التقليدي الشفوي وبداية للأدب الجديد. وترسخ ، مع هذا التقسيم التاريخي، تصور ثابت بان الإبداع الأدبي الأمازيغي دخل مرحلة "الحداثة" انطلاقا من هذه المرحلة بفضل منجزاته التي حاول أن يحاكي بها منجزات الآداب الإنسانية في مختلف الأقطار المجاورة، لا سيما منجزات الأدبين الفرنسي والعربي.

فما هو الأدب الأمازيغي الجديد ؟

وما هي أهم مميزاته ومنجزاته ؟

وما هي علاقاته مع الأدب الشفوي التقليدي وصلا وقطعا؟

الأدب الأمازيغي الجديد

يعرف الأدب الأمازيغي التقليدي بأنه ذلك الأدب الشفوي العريق الذي يشمل الأجناس الإبداعية الرائجة في مجال الآداب الشفوية الشعبية لدى جميع الشعوب، ويتقاسم معها الخصائص والعناصر نفسها. ويرى كل الباحثين بأن تاريخه يعود إلى عهود غابرة جدا في الزمان، وأن ثراءه أوسع من أن يحد أو يقيد، ويستشهدون في ذلك برأي المؤرخ ابن خلدون الذي أكد أن الأمازيغ يروون حكايات كثيرة لو دونت لملأت الكتب والأسفار[1].

وبالإضافة إلى الأجناس الشفوية المعروفة في الأدب الأمازيغي الشفوي من حكاية وخرافة ومثل سائر ولغز وشعر، يزيد البعض من الدارسين فنونا أخرى كالأساطير والحكايات والمنظومات الدينية والوعظية، المترجمة والأصيلة، سواء ما ارتبط منها بالدين الإسلامي أو ما تعلق منها بالديانة اليهودية[2]. وتمتاز كل هذه الفنون الأدبية بالتنوع الشديد، إذ أن كل صيغة منها تختلف بحسب رواتها ومتلقييها وبحسب القبائل والجماعات، لأنها تتعرض، في ذلك، لمؤثرات الأعراف والتصورات العقدية والمسارات التطورية، لكن استهلاكها أو تداولها يمكن أن يمتد إلى جميع القبائل والجماعات التي تتقبل هذه التنوعات والاختلافات[3]. ويشكل هذا الأدب الشفوي التقليدي جزءا واسعا من الذاكرة الفنية والثقافية الأمازيغية، وخزانا للعديد من قيمها الجمالية والحضارية والاجتماعية.

أما ما يطلق عليه الدارسون للثقافة والأدب الأمازيغيين اسم "الأدب الأمازيغي الجديد" أو "الأدب الأمازيغي الحديث"، فهو ذلك الأدب الذي تم إبداعه باللغة الأمازيغية مكتوبا في إطار الطبع والنشر بالطرق الحديثة، والذي ظهرت أولى بوادره في منصف السبعينيات من القرن الماضي[4]. وهو سار في تشكله وتطوره على مسارين، أولهما يخص الإبداع الشعري، وثانيهما يخص الأجناس الأخرى.

---

(1) Mohamed, akli haddadou (2009), *Introduction a la littérature Berbère,* Haut commissariat a l Amazighité, les Oliviers, Tizi-Ouou, Algérie, P 9.

(2) نفسه، ص 9 .

(3) Paulette, Galland – Pernet, (1998), *Littérature Berbères, des voix des lettres,* Presses Universitaires, France ,1er Edition, P 81

(4) انظر مثلا كتاب " تاسكلا تمازيغيت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي"، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء – 17 و18 ماي 1991 ، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة.

في ما يخص الشعر فقد عرف انتقالا سلسا، نوعا ما من الشفاهة إلى الكتابة، وكان تطوره أقرب إلى الطبيعي والعادي.

أما ما يخص الأجناس الأخرى، فإن الأمر لم يكن سهلا كما كان بالنسبة للشعر، فالإبداع في إطارها بدأ في فترة متأخرة من القرن الماضي، ولم ينتظم من حيث الكم والتواتر إلا بعد انتهاء العقد الأول من القرن الحالي. وهذا جعل المبدعين يتجاوزون نسبيا، ذلك التصور التقليدي الذي يرى أن الكتابة مجرد ممارسة أو وسيلة لنقل اللغة المنطوقة إلى صيغة من صيغ توصيلها فحسب، فيكون محتواها هو نفس محتوى اللغة المنطوقة والمعاني التي ينقلها[1]. وتلمسوا الوضع أو الحال الشائك والمعقد من " العلاقة بين الشكل والمحتوى، أو الوسيلة والغاية، الخاص بالمنطوق والمكتوب، بل عموم العلاقات بين الوسائل ومحتوياتها من الرسائل . فالوسيلة هي رسالة أيضا، وبالأحرى، هي ليست، من ثم، محايدة في النقل والتوصيل، وإنما تؤثر بالغ التأثير أحيانا في مضمون ومحتوى ودلالات ما يحاول مستعملها أن يوصله من خلالها وبواسطتها"[2] . وهذا ما دفع بهؤلاء المبدعين إلى التفكير الفني في اختياراتهم اللغوية والشكلية والأجناسية، لكن قلة الممارسة وانعدام نماذج سابقة يمكن الإقتداء بها أو العمل على تطويرها وضعانهم أمام تحديات وإشكاليات صعبة وكبرى.

ومما زاد الأمور تعقدا هو الالتجاء إلى النماذج الكبرى في الأدبين العربي والفرنسي، والتي جاءت - على وجه الخصوص - في مرحلة متأخرة، وكانت نتاج مسيرة طويلة من الممارسة والإنجازات الإبداعية، وتتويجا لمجهودات أدبية تراكمت وتشكلت عبر تاريخ طويل، فكان على هؤلاء المبدعين الأمازيغ الشباب القفز على كل ذلك المسار وذلك التاريخ دون استيعابهما واستيعاب قضاياهما وظواهرهما لتمثلهما بشكل جيد.

وتتمثل هذه الأجناس الأدبية الجديدة في الأنماط السردية المعروفة، وهي الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة الموجهة للأطفال، بالإضافة إلى المسرحية. وتميزت على المستويين الشكلي والمعنوي بما يلي :

- استخدمت في الكتابة مختلف الأحرف المتاحة: الحرف الآرامي والحرف اللاتيني وحرف التيفيناغ (بأشكاله المختلفة) وبقواعد وصيغ متفرقة، فيتم أحيانا الاكتفاء بحرف واحد، ويكون إما اللاتيني أو الأرامي، ويتم أحيانا أخرى استخدام حرفين أحدهما هو التيفيناغ والآخر أحد الحرفين الآخرين.
- ويبرر أغلب المبدعين خياراتهم في هذا الصدد، كيفما كانت، بقابلية القراءة،

(1) عبد الصمد، بلكبير (2010)، في الأدب الشعبي، مهاد نظري - تاريخي، نشر اتصالات سبو، المطبعة الوراقة الوطنية للداوديات، مراكش، الطبعة الأولى، ص 98

(2) نفسه ، ص 98 و99.

- لكن الأمر يصبح معقدا ومربكا حينما يتعلق الأمر بالمشهد الأدبي الأمازيغي الجديد ككل، حيث يعطي هذا الوضع إحساسا بالتردد والتفكك، ويدعو القارئ والمستهلك إلى الريبة وعدم الثقة.
- ويزداد الأمر تشوشا والتباسا حينما يصر بعض المبدعين، لاسيما الشعراء، على إرفاق إنتاجاتهم بترجمات إلى العربية أو الفرنسية بالكتاب نفسه[1]، أو تصديرها بمقدمات ومقالات شارحة وتوضيحية أو تذييلها بها من أجل إيصال معاني إبداعاتهم وتصوراتهم بشأنها وغاياتهم منها.
- بالرغم من أن الممارسة الإبداعية الأمازيغية الجديدة تسعى إلى إنتاج أدب جديد مغاير ومتميز عن نظيره التقليدي، فإن قسطا كبيرا من منجزاته تظل تتحرك في الجو العام للأدب الشفوي، فأغلب الروايات والقصص القصيرة تتحرك في مناخ الحكاية الشعبية من حيث الاختزالية والتشكيل البنائي، ومن حيث الابتعاد عن التعقيدات الأسلوبية والفكرية[2].
- كما أن اللغة يهيمن عليها الارتباط باللغة المحلية في تشكيلاتها المجازية وفي بناءاتها المأثورة[3] في السرد والحوارت، والموسيقى والإيقاع التقليدي في الشعر، إذ تبقى القيم الفنية والوظيفية لعناصر الوزن والقافية والتشطير قائمة وحاضرة.
- ويمكن أن يعزى الأمر في هذه الأشكال والصيغ من الارتباط إلى حداثة التجربة والممارسة لدى أغلب المبدعين بصفة خاصة، وفي مسار الأدب الأمازيغي بصفة عامة. وإلى أن السياق الثقافي العام الذي تتواجد فيه لم يستطع بعد، أو ربما لا يستسيغ أو لا يريد، الوصول إلى الانفصال التام بين ثقافة الكتابة وثقافة الشفاهة.
- شكل المضمون أحد أهم المظاهر التمييزية بين الإبداع في الأدب الأمازيغي من حيث الشفاهة والكتابة. وكانت أولى التحولات بهذا المجال قد ظهرت في سبعينيات القرن الماضي مع (الحركة الشعرية التجديدية)التي كانت واقعة آنذاك تحت تأثير الدعوة إلى "الالتزام والثورية"، هذه الدعوة التي كانت تجتاح أغلب الآداب العالمية، وانقاد لها شعراء الأمازيغية الشباب، فسخروا إبداعاتهم لانتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية

---

(1) أسوق هنا على سبيل التمثيل نموذج الشاعر الكبير " أحمد الزياني"، فهو أصدر ديوانه الأول مكتوبا بالحرف الآرامي مرفوقا بترجمة هولندية، ثم أصدر ديوانه الثاني بالحرف الآرامي فقط، وأصدر ديوانه الثالث بالحرف اللاتيني مرفقا بترجمة فرنسية.

(2) محمد، أقضاض (2007)، شعرية *السرد الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الدراسات والأبحاث، رقم 5، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط " ص 137. أغلب الروايات الصادرة بالأمازيغية عبارة عن قصص مطولة ، فهي ترد، في الغالب، مركزة في أحداثها وشخوصها وتشعباتها الأسلوبية والتقنية، فتكون، من حيث الحجم عبارة عن كتيبات صغيرة متوسطة الحجم ومحدودة الصفحات (شبه بكتيبات الجيب).

(3) نفسه، ص 140

القائمة والسخط عليها والتركيز على قضايا الفقر والظلم والتهميش والصراع الطبقي، وكل ما يدور في فلك هذا الأوضاع القاتمة. إلا أنه، مع مطلع التسعينيات وتفاعلا مع مطالب الحركة الثقافية الأمازيغية التي نشطت بقوة المشهد السوسيوثقافي المغربي، سيتحول الشعراء إلى مواضيع أخرى جديدة أيضا تهيمن عليها تيمة مركزية تتمحور حول مسألة الهوية، فانصب الإبداع الشعري على موضوعات اللغة والتاريخ والأصل والأرض... قبل أن ينتقل في مرحلة متأخرة، مع جيل جديد من الشعراء المعاصرين الشباب، إلى إبداع متحرر ومنفتح، يلتزم بالحس الشخصي المستقل والواعي. فيتوجه الشعر تدريجيا نحو التخلص من أي هيمنة محددة لتيمات أو موضوعات بعينها، فتظهر تجارب جريئة تتطرق في معالجتها لقضايا اجتماعية وسياسية وإنسانية متباينة وبرؤى وصيغ جديدة تماما عن الأدب الأمازيغي[1].

أما الأجناس الأدبية الجديدة الأخرى، من رواية وقصة ومسرح، فإنها ظلت أسيرة موضوعات محدودة جدا، وظلت تراوح بين التاريخ والتراث تستلهم منها أهم عناصرها التخييلية، وظلت سجينة موضوعتي "الهوية" و"الرفض"، تشتغل على تجلياتهما وتمظهراتهما الاجتماعية والثقافية والسياسية. ويرجع هذا التركيز أساسا إلى:

- حداثة هذه الأجناس وقلة التجربة في ممارسة الإبداع في إطارها
- قصر الذاكرة والتاريخ المشكل للخلفيات الفنية والموضوعية لها
- الارتباط الوثيق لنشأتها ونموها بالحركة الثقافية الأمازيغية

وبالرغم من ذلك، فإن هذه الوضوعات مجتمعة لم تكن أبدا من الانشغالات أو الهموم الإبداعية في الأدب الشفهي، حتى أن أغلب الدراسات التي قاربت الأدب الأمازيغي الجديد- على قلتها- جعلت منها معيارا محددا أو مميزا له، فقصرت بذلك جل مجهوداتها عليها وعلى تتبع تفاصيلها وتشكلاتها وأنواعها بمعزل عن لبوسها من حيث الشكل والصيغة وبعيدا عن محدداتها ومقوماتها الأجناسية.

ومع كل ما يمكن أن يقال عن هذا الأدب الجديد، فإن ثمة أسئلة مؤرقة كثيرة تظل تشغل بال كل الباحثين والناظرين في منجزاته، وهي:

- هل فعلا قطع هذا الأدب كل أسبابه بالذاكرة الشفاهية الأمازيغية ؟
- أم لا تزال الطاقة الإبداعية فيه تستند إلى الإرث الشفوي وتعود إليه ؟
- وهل يعني ربط العلاقة مع هذه الذاكرة استمرارا للتقليدي والشفوي؟

---

(1) يمكن الرجوع إلى بعض أشعار "سعيد أبرنوص" من فن الهايكو وأشعار "محمد واكرار" القريبة من الشعر الفرنسي المعاصر.

الذاكرة الشفاهية والأدب الأمازيغي الجديد

أن يظل الحديث ساريا ومتواترا حول مسألة (الشفاهة) و(المكتوب) في أدبنا الجديد يعني أننا لم نتجاوز بعد بما يكفي ذاكرتنا وإرثها، و يوحي بأن الرغبة في الانفصال عن "التقليدي الشفوي" لم يكن نوعا من القطيعة بقدر ما كان نوعا من محاولة البرهنة أو الرهان عن القدرات الممكنة في مجال الإبداع الأمازيغي. ومن ثمة ظلت جل النماذج الأدبية المكتوبة متأثرة بقيم التراث الشفهي وخصائصه، وظلت تمتاح من أنماطه وأشكاله، وإن اختلفت درجات هذا التاثر وهذا الامتياح من عمل لأخر وتباينت نوعيته وطبيعته.

وحاول الباحث اليماني قسوح مقاربة هذه الإشكالية بنوع من التوسع والتعمق في كتابه "توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف"، من خلال دراسة نماذج من الأعمال المنشورة في كل من مجالات الشعر والقصة القصيرة والرواية، وانتهى إلى وجود حضور مكثف للعنصر التراثي التقليدي في الأدب المكتوب على المستويين الشكلي والموضوعي معا[1]. واستطاع أن يظهر مدى التعالق النصي الشديد بين الأدبين (النقليدي والجديد) الذي يظهر أهم الملامح أو المظاهر الملموسة في الإنتاج الأدبي المكتوب.

ولذلك يمكن القول أن الأدب الأمازيغي الجديد، غالبا، ما يتحرك في الجو العام للأدب الشفوي ويحافظ على كثير من مقوماته وعناصره. ويمكن اختزال مظاهر التعالق بينهما، كما أشرنا إليها سابقا، في ما يلي:

- احتفاظ القصيدة الجديدة على الصورة الإيقاعية التقليدية في تشكيلاتها الموسيقية وقيمها الفنية؛
- احتفاظ السرد المكتوب على الخصائص حكاية الشعبية في اختزاليتها ورموزها وبنيتها البسيطة؛
- استخدام كل الأجناس الجديدة للتنويعات اللغوية المحلية في تشكيلاتها المجازية وفي بناءانها المأثورة؛
- انعدام التعمق في الأعمال المكتوبة فنيا ومعنويا، والاكتفاء بالبساطة الأسلوبية والفكرية البعيدة عن التعقيد كما في الأدب الشفوي؛
- استثمار مكثف لمفردات التراث الشفوي التقليدي من أمثال وأشعار وعبارات مسكوكة؛
- الارتباط بمواضيع تتعلق بعالم "القرية" و"البادية" وببعض المواضيع الرائجة في الأدب الشفوي؛

(1) انظر: اليماني، قسيوح (2009)، توظيف التراث الشعبي في الأدب المغربي المكتوب بأمازيغية الريف"، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، الطبعة الأولى.

وإذا كان هذا الاستمرار أو الامتداد للأدب الشفوي التقليدي في الأدب الجديد المكتوب أمرا طبيعيا يجد مبرره في حداثة نشأة هذا الأخير، وفي كون الممارسة التجديدية لم "تتجاوز بعد هاجس التحديث، اعتبارا لندرة النصوص المكتوبة وعدم رسوخ تقاليد تلقي النص [الأدبي] المكتوب لدى المتلقي الأمازيغي، لعدم تمرنه على فعل القراءة من خلال تدوين الرصيد الشفوي ونشره"[(1)].

وبالرغم من ذلك، فإنه من ناحية أخرى يلعب هذا الامتداد دورا حيويا وإيجابيا في الحفاظ على كثير من منجزات وتجارب المجتمع الأمازيغي التي راكمها عبر التاريخ والتي لا يزال ينتجها في حياته اليومية الحاضرة. وبذلك يكون هذا الامتداد عبارة علاقة تعاضدية بين هذين الأدبين، وعلاقة تكشف عن تدبير وتفكير مميزين - وإن كانا عفويين - للمرور السلس من مرحلة لأخرى.

خلاصة

فبالرغم من أن الأدب الأمازيغي الجديد يسعى إلى أن يتطور وأن ينمو على أساس القطيعة مع الموروث الشفوي، فإن حضور الذاكرة التقليدية في جل أشكاله يبقى ساريا وقويا، مما يجعل الفارق المميز له هو "الكتابة" أو"الطبع" أكثر من أي مميز فني بعينه.

لكن ذلك لا ينفي من وجود رغبة شديدة وملحة لدى المبدعين والأدباء الأمازيغيين الشباب في خلق مناخ إبداعي تتفاعل فيه قيم فنية وجمالية وموضوعية مغايرة ومشابهة لتلك التي تزخر بها الآداب الإنسانية المعاصرة. مما أفرز نماذج من الأعمال الشعرية والسردية المتميزة، يمكن لها أن تعكس الصورة المستقبلية والمرغوبة التي يحتمل أن يصير إليها الأدب الأمازيغي.

والأكيد في هذا الأدب الأمازيغي الجديد هو استعابه للأجناس الجديدة من رواية وقصة ومسرحية، واشتغاله ضمن آفاق أخرى أهمها أدب الأطفال وإعادة صياغة الأدب الشفوي في قوالب حديثة، مما سيجعله غنيا ومتنوعا من جهة، وأصيلا ومندمجا في الثقافة الأمازيغية العامة من جهة أخرى.

---

(1) بلقاسم الجطاري و عبد الرزاق، العمري (2008)، الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة، مكتبة أبجد للطباعة والنشر، وجدة، الطبعة الأولى، ص 80.

المراجع:

• بلقاسم، الجطاري و عبد الرزاق، العمري (2008)، *الأدب الأمازيغي بالريف من الشفاهية إلى الكتابة ومأزق الترجمة*، مكتبة أبجد للطباعة والنشر، وجدة، الطبعة الأولى.

• محمد، أقضاض(2007)، *شعرية السرد الأمازيغي*، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، سلسلة الدراسات والأبحاث، رقم 5، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

• عبد الصمد، بلكبير (2010)، *في الأدب الشعبي*، مهاد نظري ـ تاريخي، نشر اتصالات سبو، المطبعة زالوارقة الوطنية للداوديات، مراكش، الطبعة الأولى.

• اليماني، فسيوح (2009)، توظيف *التراث الشعبي في الأدب المغربي* المكتوب بأمازيغية الريف"، مطبعة الأنوار المغاربية، وجدة، الطبعة الأولى.

• " تاسكلا تمازيغيت، *مدخل إلى الأدب الأمازيغي*"، أعمال الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء – 17 و18 ماي 1991 ، الرباط، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، مطبعة المعارف الجديدة.

• Mohamed, akli haddadou (2009), *Introdiction a la littérature Berbere,* Haut commmissariat a l Amazighite, les Oliviers, Tizi-Ouzou, Algerie.

• Paulette, Galland – Pernet, (1998), *Littérature Berbere*s, des voix des *lettres*, Presses Universitaires, France ,1er Edition,

أفق المتخيّل في الأدب الأمازيغي المكتوب

✍ أحمد المنادي
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

نقصد بالأدب الأمازيغي الحديث جملة من الأعمال والنصوص الإبداعية الأمازيغية بمختلف فروعها (تاريفيت وتامازيغت وتاشلحيت)، والتي اعتمدت الكتابة ثم الطباعة وسيلة للتعبير وأداة للتواصل الإبداعي. وعليه، فالقصد في مقامنا إلى تراكم أدبي لم يستكمل بعد "شخصيته" الفنية، فعُمره لا يتجاوز أربعا وثلاثين سنة باعتبار سنة 1976 تاريخ انطلاق أول تجربة مطبوعة عبَّرتْ عن نفسها شعرا مع الشاعر محمد مستاوي[1]. وقد أفضت تجربة الكتابة هذه، حتى اليوم، إلى حصيلة لا بأس بها من الإصدارات تمثَّلت في ستة وسبعين ديوانا شعريا، و أحد عشر نصا سرديا موسوما بالرواية، وستَّ عشرة مجموعة قصصية، وأربعة نصوص مسرحية. ولعل البدايات الأولى لهذه التجربة ارتبطت بالتحولات التي عرفها المجتمع المغربي بعد الاستقلال، وما نتج عن ذلك من عوامل ومحفزات دفعت بنخبة من المثقفين الناطقين بالأمازيغية إلى التفكير في الكتابة وسيلةً للتعبير عن القضايا المطروحة وفي مقدمتها قضية الهوية[2]. فالكتابة في مرحلة ما بعد الإستقلال جاءت لتعبّر عن رؤية وفلسفة خاصة ينطلق منها المبدع، غالبا ما تكون مرتَهَنَةً بمسألة الهوية وما تنطوي عليه من خطاب حول الحقوق اللغوية والثقافية والاجتماعية... وهكذا صارت الكتابة تعبيرا عن حساسية جديدة في مجال الإبداع والتعبير باللغة الأمازيغية، وفي الآن نفسه مدخلاً لتحديث الأدب الأمازيغي وإعادة تشييد متخيّله بمنظور مختلف. في هذا الإطار ارتسمت بالموازاة مع الأدب الشفهي تجربةٌ جديدة تخلّصت من بعض الثوابت المعهودة في الإبداع الشفهي (من قبيل الموسيقى والإنشاد والحركة والتلقي المباشر)، وسطّرَتْ أفقا جديدا استفاد من الإمكانات التي تمنحها الكتابة بما في ذلك التواصل عبر الأدوات الحديثة، ونشأة أشكال وأجناس أدبية جديدة في حقل الثقافة الأمازيغية، ناهيكم عن دخول هذا الإبداع عالم النشر والبحث الأكاديمي.

---

(1) صدر أول ديوان شعري بعنوان "ءيسكراف" للشاعر محمد مستاوي، سنة 1976، عن مطابع دار الكتاب بالدار البيضاء.

(2) لا شك أن تقليد الكتابة وأدبياتها أمر متجذر في الثقافة الأمازيغية، فبالرغم من أن الوثائق تعوزنا في هذا الجانب، إلا أن المصادر التاريخية تشير إلى وجود الكتابة باللغة الأمازيغية، خاصة في العصر الوسيط. أما في القرون المتأخرة، القرن العاشر الهجري وما بعده، فهناك نصوص مكتوبة عبارة عن مخطوطات معظمها مرتبط بالموضوعات الدينية، ومحكومة بغايات تعليمية وتوجيهية...

إن جدّة حصيلة هذه التجربة لا يعني وجود قطيعة مع الذاكرة الشفهية، ولا استقلالها المطلق عنها، إذ لا شك أن في هذه الأعمال ما يؤكّد جدلية الاتصال والانفصال في صيرورة المسار الإبداعي الأمازيغي. وحسبنا في هذا السياق أن نشير إلى بعض العناصر المشكِّلة لأفق التخييل في الأدب الأمازيغي الجديد.

إن كل تجربة إبداعية شعرية أو سردية، لا تكون كذلك إلا بمقدار ما تحتفي بالخيال والتخييل، والمبدع من عادته أن يوغل في استثمار الدوالّ الفنية المتاحة له وتفعيلها كي يشيد له طريقة في التعبير وأسلوبا في التخييل. وبفعل التكوين المعرفي لجيل الكتابة من المبدعين بالأمازيغية و"أطرهم النظرية"، فإنهم عبروا من خلال أعمالهم الشعرية والسردية، عن رغبتهم الجامحة في مراجعة وربما "تجاوز" الأفق التخييلي للإبداع الشفهي والتطلّع إلى أفق تخييلي "جديد" منسجم مع توجهات الكتابة وسياقاتها المستحدثة. ولعل قراءةً أوليةً في متون هذه التجربة كفيلةٌ بأن تكشف عن عناصر هذا الأفق وملامحه، والتي يمكن إيجازها في:

1. البناء الرمزي للخطاب (الشعري والسردي):

تتجسد رمزية الخطاب الإبداعي الأمازيغي الحديث في جملة من التجليات، نذْكُر منها:

أ. استثمار دالّ اللغة، بحيث يتقصى المبدع مفردات اللغة الأمازيغية التي تحمل في طبيعتها وكينونتها طابعا شعريا ورمزيا، يستعين بها في صوغ صورته الفنية، التي عادة ما تجنح نحو المجاز، متجاوزا بذلك النموذج النمطي للصورة المتمثل في المشابهة[1]. يضاف إلى هذا ما نلاحظه من حرص المبدعين بالأمازيغية على نقاء لغة الإبداع وصفائها. ولذلك يجد المتلقي نفسه أمام إبداع يخلخل سنن التلقي المعهود كما رسمه الأدب الشفهي، ويدعوه إلى سنن جديد على مستوى طبيعة المفردات ومجازات تركيبها. ويمكن التأكيد على أن معظم هذه المتون تغرف من هذا الأمر بدرجات متفاوتة. وهكذا، فعلاوة على إصرار المبدع على تأصيل لغته الشعرية بما هي أداة دالة على الهوية والانتماء، فإنه يحرص على نقلها إلى مستوى التركيب الشعري المشحون بالرمزية والانزياحية، أي الارتقاء بها من مستوى اليومي إلى مستوى الشعري.

ب. التفات المبدع بالأمازيغية إلى لغة غاية في الرمزية، إنها لغة الأسطورة التي هي أرقى درجات التعبير في اللغة الرمزية. فقد وجد كثير من مبدعي هذه التجربة في الأسطورة ما ينسجم مع طبيعة القضايا التي تشغلهم وفي مقدمتها قضايا الهوية

(1) المشابهة هي الدرجة الصفر في بناء الصورة الفنية، وهي الغالبة في تجارب الإبداع الشفهي، ونجدها حاضرة في بعض أعمال المبدين الكتاب، خاصة التجارب الأولى للكتابة (محمد مستاوي، ....)

والانتماء والوجود... ولذلك استلهموا روح الأساطير الأمازيغية وشخصياتها، بل إن منهم من كان يعنون إبداعاته بها (نص شعري بعنوان "حمو ؤنامير" لأزايكو في ديوانه "ئزمولن"، ونص روائي بعنوان "نونجاك تانشروفت ن ئزرفان" لسعيد بلغربي). فالأكيد أن الأسطورة كانت حاضرة في الإبداع الشفهي الأمازيغي، لكن حضورها يندرج ضمن ما يسمى بالشعر القصصي أو الحكائي (1)، حيث يقوم المبدع بتقديم الأسطورة في قالب شعري. لكن الأسطورة في الإبداع الأمازيغي الجديد/ المكتوب أصبحتْ جزءا من المتخيل الشعري، يستلهم المبدع روحها وأبعادها الدلالية العميقة، لا ينشغل بنقل أو سرْد مجرياتها ووقائعها، وإنما يؤسس عليها رؤيته الإبداعية في النص الإبداعي بالإحالة عليها، إنْ بشكل صريح أم مُضمَر.

ج. استلهام التاريخ الأمازيغي عبْر استدعاء مجموعة من الرموز التاريخية، و النبش في ذاكرة المجتمعات العريقة في شمال أفريقيا، بما يحمله ذلك من رسائل الأصول، والاحتفاء بالتاريخ المتجذر في الماضي، فيتحول هذا التاريخ ورموزه إلى مصدر القوة والطاقة الفنية للمبدع. وهكذا تواترت أسماء تاريخية كثيرة في الأعمال الإبداعية الأمازيغية الحديثة، من قبيل: تاكفاريناس، ويوبا، وماسينا، ويوغرطة، وابن تاشفين...

2.الانفتاح على الثقافات الإنسانية،

وذلك من خلال استثمار مقروء المبدع وكَسْبه المعرفي، بوصفه عنصرا يتفاعل مع محيطه تماما كما يتفاعل مع العالم الخارجي/ الآخر. في هذا الإطار نجد توجها إبداعيا لدى المبدعين بالأمازيغية، نحو توظيف رموز ثقافية وفكرية وفلسفية مقتبسة من الثقافات العالمية. بل هناك نصوص وتجارب تحيل على مقولات فلسفية وأعلام الفلسفة الغربية(2)، مما يعني أننا أمام خطاب إبداعي يرسم رؤى فنية جديدة تنفصل عن المعهود في الموروث الإبداعي الشفوي الأمازيغي، كما أنه خطاب يرفض أن يكون متخيلُه مُسيّجا بسياج المحلية، بل إنه يتوق إلى التعبير عن حالات الانفتاح والتثاقف والتواصل مع الآخر التي يعيشها الإنسان المبدع في عالم اليوم.

3. إعادة بناء القضايا والفضاءات القديمة فنيا،

حيث نجد المبدع يستلهم عددا من الموضوعات والقضايا المطروقة لدى الشعراء الشفويين فيعيد بناءها وفق منظور جديد. فمعلوم أن الأدب الشفوي، خاصة الشعري منه، كان

(1) يمكن الاحالة في هذا السياق على نص مهم، يتعلق الأمر بقصيدة "حمو ؤنامير" للشاعر (رّايس) عمر واهروش.

(2) من أبرز النماذج التي يمكن استحضارها، تجربة الشاعر محمد واكَرار، في ديوانه "تينيتين" الصادر سنة 2004، ضمن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بالرباط.

يواكب المجتمع الأمازيغي في التعبير عن مختلف مشاكله وأشواقه وتطلعاته والتحديات التي تواجهه... كما كان وسيلة للاتصال والتواصل بين المبدع والمحيط، مما جعله غنيا من حيث الموضوعات الاجتماعية والسياسية والعاطفية... ومن ثم يمكن اعتباره مادة شفوية للتأريخ الاجتماعي والسياسي للمجتمع. أما تجربة الكتابة فقد أسهمت في ظهور مقاربة جديدة لقضايا الإنسان والمجتمع والمجال، بحيث صار المبدع يعيد صياغة هذه القضايا بمنظور يحتكم إلى التكوين المعرفي للمبدع، ويتجاوز مجرد نقل الواقع وتصويره إلى "إقحام" الذات في هذا الواقع واستجلاء عناصر القوة المستمدة من الهوية والانتماء بوصفها المدخل إلى تحرير الإنسان من ضيم الواقع المعيش[1].

(1) لو أخذنا على سبيل المثال موضوع الهجرة، بوصفه من الموضوعات التي تطرق إليها الإبداع الأمازيغي عامة، نجد مقاربة الشعراء الشفويين من أمثال عمر واهروش وعمر بيهتي وغيرهما ترتكز على نقل آلام الهجرة ومعاناة المهاجر وذويه، خلافا لتجارب مبدعي الأدب المكتوب، من أمثال علي صدقي أزايكو في قصيدته جانبيلي، ومحمد أكوناض في استلهامه لشخصية موغا في نصوصه الروائية، وآخرين من الذين آثروا أن يقدموا تجربة الغربة والهجرة بمنظور جديد يعكس رؤية فنية منفصلة عن الموروث في هذا الباب.

الخلفيات المتحكمة في العودة إلى التراث الشعبي في الأدب المكتوب بأمازيغية الريف

✍ اليماني قسوح
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مقدمـة:

يكاد يجمع الدارسون على أن الكتابة الإبداعية الأدبية تدخل في علاقات مع التراث الشعبي، متخذة عدة مستويات من التوظيف. وتظهر هذه العلاقة أكثر بروزا في المراحل الأولى التي تمر بها الكتابة الأدبية عند الشعوب التي اعتادت على الشفوية، مثل المجتمعات الإفريقية، وحتى في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية([1]). فضلا عن كون التراث الشعبي يشغل مصدرا ومرجعا للأدباء لتوظيف عناصره الإيحائية والرمزية والأسطورية واستلهامها، مما ينسج علاقة تلاقح بين الجانبين، فيكتسب التراث حيوية جديدة، في الوقت الذي يكتسب الأدب المكتوب بعض مقومات التجديد وتطور أجناسه.

في هذا الإطار، يلاحظ القارئ للإبداعات الأدبية المكتوبة بأمازيغية الريف عودة مؤلفيها إلى التراث الشعبي، من خلال توظيف جوانب من مظاهره ومكوناته في متون نصوص هذه الإبداعات، مما يطرح عددا من الأسئلة المركزية والفرعية حول العلاقة بين الجانبين، تتطلب مقاربتها دراسات بمناهج متنوعة.

أحاول في مداخلتي المتواضعة هذه، ملامسة سؤال يتعلق بالخلفيات أو الغايات التي تحكم التفاعل النصي بين التراث الشعبي والأدب المكتوب بأمازيغية الريف.

أولا: منهجية المقاربة:

تقوم مقاربتي على دراسة نماذج من أعمال أدبية إبداعية ريفية، تنتمي إلى ثلاثة أجناس، يتعلق الأمر بكل من:

---

(1) لقد بين "Isidre Okpe Who" تأثير الأدب الشفوي الإفريقي على المكتوب الإفريقي، وعلى الأدب والثقافة عند السود الأمريكيين والكرايبين". أنظر :
Okpe Who Isidre : Littérature orale en Afrique subsaharienne, Traduit de l'anglais par Micheline Ponteou ; bibliotique d'orientation. Ed : mentha, mauenne, Milan, Mars : 1992 ; p : 49.
– "تأثيرات التراث الشعبي على نتاجات الكتاب الأفارقة" ترجمة : محمد علي رشيد، مجلة التراث الشعبي العراقية، ع: II، السنة الحادية عشرة؛ 1980 ص: 165.

♦ الرواية : التي درست ضمنها رواية: [1]" jar u jar " لمؤلفها محمد بوزكو[2].

♦ القصة القصيرة: اخترت دراسة المجموعة القصصية: "ثيفادجاس"[3] لكاتبها ميمون الوليد[4].

(1) تحمل الرواية العنوان التالي :"JAR U JAR" أي "بين وبين" صادرة عن مطبعة TRIFA GRAFH بأبركان. وتضم ثمانين صفحة من الحجم المتوسط، الطبعة الأولى صدرت سنة2004، وقدم لها بالفرنسية "رشيد راخا"، رئيس مؤسسة "دافيد مونتغمري هارت" للدراسات الأمازيغية، والرواية مكتوبة بأمازيغية الريف بالخط اللاتيني.

• هذه الرواية تحكي عن واقع اجتماعي، وأحداث معاشة أي أن مقصدية الحكي مرتبطة بالحاضر: الآن هو الزمن الذي تحكي عنه الرواية "Rexxu, ussan sqàren". وبه تنتهي ". maca rexxu . . ." تدور الحكاية في الرواية حول شخصية محورية ملقبة ب "MUDRUS"، شاب فقد أباه خلال فترة المقاومة والجهاد أثناء إجراء المفاوضات التي انتهت إلى الفشل بين الاستعمار الفرنسي والمقاومة الريفية سنة 1926، إن بطولة الآباء والأجداد وتضحياتهم تحولت إلى خيانة في نظر أقران "موذروس" وأبناء الدوار الذين ظلوا ينظرون إليه نظرة احتقار واستصغار مردها جهل أجيال اليوم لتاريخهم واحتقار رجالاته ورموزه. . .

(2) كاتب يقيم بمدينة الناظور، من مواليد منطقة دار الكبداني بقبيلة أيت سعيذ بإقليم الناظور، تمكن من تحقيق تراكم ملحوظ نسبيا على مستوى الإبداع الأدبي المكتوب بأمازيغية الريف حيث ساهم في إثراء بيبلوغرافيا هذا الإبداع بروايتين، ومجموعة قصصية ومسرحية.

(3) صدرت مجموعة "ثيفادجاس" القصصية للمبدع والفنان ميمون الوليد عن منشورات جمعية "أبوليوس" "بأوتريخت" بهولاندا، الطبعة الأولى سنة 1996، في خمس وثمانين صفحة، قدم لها بالهولندية والأمازيغية مصطفى ادهار عن: "تاسدوت نؤبولاي"، إلى جانب مقدمة المؤلف. والمجموعة مكتوبة بأمازيغية الريف بالخط الآرامي. تحتوي المجموعة القصصية على سبعة عشر نصا، كتبها الوليد ميمون أثناء إقامته بـ"أوتريخت" بهولاندا، تعالج بأسلوب قصصي جوانب من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية التي يعاني منها ويواجهها الشباب الريفي، والمغربي عامة، والمنتمي أساسا إلى الفئات الشعبية الفقيرة، سواء داخل الوطن، حيث الاستغلال، والتهميش والبطالة والفقر، والظلم والمعاناة والطبقية والفوارق الاجتماعية. أم في بلاد المهجر حيث الغربة، والتفاوت والفوارق، وصعوبة الاندماج، وهواجس البحث عن الوضعية القانونية للاستقرار في ظل تعقب رجال الأمن وملاحقتهم للمهاجر بدون أوراق الإقامة. . .تستمد المجموعة القصصية عنوانها من عنوان القصة الإحدى عشرة، والعنوان هو: "ثيفادجاس" أي: السنونو.

(4) ميمون الوليد، من مواليد 1959 م بـ"آيت سيذار أوذرار" بإقليم الناظور، من أسرة فلاحية، تمكن من تحقيق تجربة غنائية هامة، راكم خلالها مجموعة من الأشرطة الغنائية الملتزمة بقضايا المواطن المقهور، والإنسان الضائع والتواق إلى قيم الحرية والعدل والإخاء والتعايش والمساواة، غنى عن حرقة الغربة، والهجرة والضياع، والهوية والأرض، والطبيعة والتاريخ، والمرأة والحب. . . هذا إلى جانب الكتابة الإبداعية في مجال الشعر، والقصة القصيرة، وبعض الدراسات المقالية، يقيم حاليا بالمهجر بهولاندا.

♦ الشعر: درست ديوان: " أذ اريغ ك زرو"[1] للشاعر الريفي الكبير أحمد الزياني[2].

يظهر من خلال دراسة متون الأعمال الأدبية المشتغل عليها، حضور مظاهر التراث الشعبي وازنا فيها. من هنا، يطرح السؤال حول الخلفيات أو الغايات التي تحكم التفاعل النصي بين التراث الشعبي والإبداعات الأدبية الثلاثة. وبصيغة أخرى: لماذا العودة إلى

---

(1) يحمل الديوان الشعري الذي نحن بصدده العنوان التالي: "أذ-اريغ كـ-زرو" أي: سأكتب في الصخر". وهو عنوان القصيدة الأولى في الديوان التي يتمحور موضوعها حول التعبير عن الوعي بالهوية الثقافية واللغوية، وبفعل كتابة اللغة وأهميتها، مع تحديد طبيعة هذه اللغة، ووظيفة الكتابة، ودعوة المتلقي للمشاركة في هذا الفعل. وهذا يعني أن هذه القصيدة تعد مفتاح القصائد الأخرى، وهي التي تعبر أكثر عن طبيعة التجربة الشعورية لدى الشاعر أحمد الزياني.

- أصدر الديوان سنة 1993 في طبعتين، الأولى بأوتريخت (Utrecht) بهولندا عن دار النشر "يزوران" مع ترجمته إلى الهولاندية من قبل: "Roel Otten"، والثانية بالمغرب والتي جاءت بقناعة من الشاعر أحمد الزياني، الذي أورد -في هذا الصدد- كلمة جاء فيها: "عندما أصدرت الطبعة الأولى من ديواني "أذ-اريغ-كـ-زرو" بهولاندا، كنت دائما أشعر أني قصرت في حق أبناء بلدي المغرب، كونهم سيحرمون من تصفح هذا الديوان، خاصة وأنه تناول بعض الظواهر المرتبطة بالمواطن المغربي عامة، والريفي خاصة، من هنا جاءت فكرة إعادة طبع هذا الديوان بالمغرب".
- تحمل الواجهة الأمامية للغلاف الخارجي للديوان صورة رسم منقوش للفارس الأمازيغي الرافع لقرص الشمس المشعة (أبيزار) وعلى يمينه نقش بحروف "تيفيناغ". والصورة ملتقطة من جبال القبائل بالجزائر تعود إلى العهد الحجري الجديد. وفي أسفل الصورة كتب عنوان الديوان بخط آرامي بلون أحمر، وأسفله التعيين الجنسي (قصائد ريفية). وفي أعلى الصورة اسم المبدع صاحب الديوان أحمد الزياني. وأعلى الاسم تم إثبات دار النشر: يزوران، سلسلة الشعر الأمازيغي. يتضمن الديوان أحد وعشرين قصيدة، كتبت بالخط الآرامي موزعة على ست وخمسين صفحة من الحجم المتوسط (13 /5،20). مواضيعها تعالج قضايا وظواهر يتداخل فيها المحلي بالوطني، والقومي بالإنساني. محملة بعدة أسئلة منها: أسئلة الهوية والوعي بالكتابة (القصيدة الأولى: أذ-اريغ-كـ-زرو)، وأسئلة المجتمع. وفي هذا الصدد استأثر موضوع الهجرة وبعض أسبابها ومشاكلها حيزا هاما ضمن اهتمامات الشاعر في هذا الديوان (القصيدة الثالثة: "أرقيا"، والخامسة "اذارت -ا- يندورار" والسابعة: "علال"، والثانية عشر: "احيحاه" والخامسة عشرة: "ا-رعون يصوظن" والسادسة عشرة "ييسي وظارينو") وفي ديوانه الثالث. ولذلك لقب بشاعر الهجرة والمهاجرين، هذا إلى جانب معالجة موضوع المرأة والحب.
- ومن الأسئلة الأخرى سؤال الجغرافيا والتاريخ (القصيدة العاشرة: سيورن يذورار ن-اريف)، وسؤال الوجود والحقيقة والإنسان (القصيدة السادسة: وياش تيغايين يكذحان ذ-يزغران"، والتاسعة: نظ أزمان نظ"، والحادية عشرة: "نقار زمان واريحري"، والسابعة عشرة: "صبارا - يورينو"..)

(2) من مواليد سنة 1954، بدار الكبداني بآيت سعيد، إقليم الناظور، مهاجر بالديار الهولاندية. تمكن من تحقيق تراكم كمي في ميدان الشعر الأمازيغي من خلال إصداره لثلاثة دواوين شعرية، الأول هو الذي نحن بصدده قيد الدراسة، والثاني بعنوان: "ثريوريوت ي مولاي"، والثالث بعنوان

."Ighembab yarezun x wudem-nsen deg wudem n waman"

وللشاعر اهتمام بالمسرح، إذ ألف مسرحية بعنوان: "نونجا" وظف فيها حكاية شعبية تعرف ب"نونجا"، واعتمد فيها المقاربة الكلاسيكية من خلال التركيز على الصراع بين الخير والشر. كما شارك الشاعر أحمد الزياني في عدة مهرجانات شعرية وأمسيات ثقافية وفنية، محليا ووطنيا ودوليا، وحصل على شواهد تقديرية من جمعيات ومؤسسات ثقافية. استطاع الشاعر أحمد الزياني من خلال دواوينه الثلاثة تحقيق تراكم نوعي في مجال التراث بالريف، ويمثل تيار التجديد والتحديث في هذا الشعر، خاصة في ديوانه الأخير الذي عبره فتح طريقا جديدا في الشعر الأمازيغي، وأحدث قطيعة مع التراث على مستوى الإيقاع والوزن، مقارنة مع باقي الشعراء الريفيين.

التراث الشعبي في هذه الأعمال الإبداعية الأدبية التي اشتغلنا على متونها جردا، وتصنيفا وتحليلا؟

في سياق الإجابة عن السؤال ومقاربته، أجد نفسي أمام تعدد زوايا النظر إلى علاقة التفاعل النصي بين هذه الأعمال الأدبية ومظاهر التراث الشعبي وعناصره؛ وهو تعدد تتداخل فيه زوايا النظر في ما بينها بشكل يدعونا إلى التمييز بينها بحسب هيمنة إحداها على حساب غيرها. فمن الممكن التفكير في هذه العلاقة انطلاقا من زاوية السياق العام الذي كتبت فيه هذه النصوص، بما فيها ارتباطها بمرحلة الانتقال التي عرفها ويعرفها الأدب الأمازيغي بالمغرب من الشفاهية إلى الكتابية، وفي ظل واقع سياسي واجتماعي وثقافي قد تكون له من الخصوصيات التي ساهمت في العودة إلى التراث الشعبي، أو انطلاقا من المعطيات التي تمنحها نصوص هذه الأعمال، أو انطلاقا من زاوية المبدعين لهذه النصوص باعتبارهم يمثلون إلى حد ما الهيئة الواعية في العمل الأدبي والمحكومة بمقصدية إبداعية وفكرية.

ينطلق هذا التعدد والإختلاف من تنوع أشكال التراث الشعبي ومظاهره التي تفاعلت معها نصوص الأعمال الأدبية المدروسة، ومن تنوع أساليب التعامل معها، ومن تنوع الموضوعات والقضايا والسياقات التي ترتبط بها المظاهر التراثية الشعبية المتفاعل معها. ويضفي التداخل بين هذه الأبعاد نوعا من اللبس على علاقة التفاعل بين التراث الشعبي والنصوص الأدبية المشتغل عليها، خاصة إذا غيب تناولها زاوية من الزوايا المذكورة سلفا.

في محاولة إجلاء هذا اللبس، قررت تبني زاوية نظر خاصة إلى هذه العلاقة اتخذتها منطلقا فرضه التعامل مع هذه النصوص الإبداعية المعنية أكثر من غيرها من جهة أولى، ومن جهة ثانية، لأن الانطلاق من الزوايا الأخرى سيقودنا إلى طرح أسئلة أخرى تتجاوز حدود هذا العمل. ومن ثمة، التركيز على النصوص كمنطلق سنحاول عبرها الإجابة عن السؤال الذي طرحناه سابقا. دون أن نغفل الإشارة إلى بعض العوامل الخارج – نصية التي نرى لها تأثيرا محددا لهذا التوجه إلى التراث الشعبي. وسنطرح وفقا لذلك، علاقة التفاعل بين هذه النصوص والتراث الشعبي من خلال مستويات نرى فيها بعض الخلفيات المفسرة لها، وهي: البحث عن الحرية كشرط أولي للإبداع يفتقده النص الروائي والقصصي والشعري في الواقع. والبحث عبر بعض أجناس التراث الشعبي عن قيم بديلة تعوض فقر الواقع، حيث يتحدد التراث الشعبي في هذا المستوى باعتباره جزء من الهوية ومعبرا عنها في نفس الآن. وهو الذي ينبغي تطويعه ليرتاد أفاقا شمولية من خلال النزوع لإضفاء مظهر الكونية والجمالية الفنية على الكتابة الأدبية الإبداعية سواء تعلق الأمر بالرواية أم بالقصة القصيرة أم بالشعر.

ثانيا: الخلفيات المفسرة للعودة إلى التراث الشعبي في متون الأعمال الأدبية المدروسة:

المستوى الأول:

أ. **البحث عن الحرية للتعبير والنقد**، والتفكير عن طريق الكتابة الأدبية الإبداعية المستلهمة للتراث الشعبي الذي تتوفر بعض أجناسه على إمكانيات انتقادية، في موضوعات طالما صنفت ضمن "الطابو"، مثل موضوع المرأة والدين، والتسلط والهوية والسلطة وتجلياتها المختلفة، والتهميش والحرمان والتفقير والبؤس وجهل الحقيقة وتشويهها، والشعور بالغبن والضياع والظلم داخل الوطن، والاغتراب والدونية والاستلاب والمعاناة في أرض المهجر.

أمثلة من متون الأعمال المدروسة:

1. من الرواية:

استحضرت الرواية نصوصا شعرية غنائية للتعبير عن وجهة نظر متعددة الأبعاد. منها: بعد الاستنكار، وبعد اللوم، وبعد الجدال، وفضح النكران والإقصاء والنظرة الدونية التي تتعرض لها الذات. وتتلبس هذه الأبعاد بروح سخرية تجاه الواقع كما يبدو من خلال هذه الأبيات:

- mali wah ya mali
- axmi war da nexriq
- axmi war da niymi
- mali wah ya mali
- axmi war da nehtic arbi3 aked imendi

هذه الأبيات المقتطفة من قصيدة غنائية طويلة[1]، تقوم كدليل على نوع من علاقة التفاعل النصي بين الرواية والتراث الشعري الشعبي، والتي يمكن أن ندرجها ضمن ما يسمى „ميخائيل باختين" بالعلاقة الحوارية. أو التصحيف عند „جوليا كريستيفا" القائم على امتصاص أبيات شعرية سابقة ذات دلالة مشابهة للدلالة السياسية التي وظفت فيه، وهو التعبير عن الإقصاء والنكران.

---

(1) تقدر مجموع أبيات هذه القصيدة بأربعة وأربعين ومائة بيت، حسب ما دونه "محمد شاشا" الذي أورد حكاية حول هذه القصيدة التي يسميها "mali wah yamali"، يقول فيها:

- " Taqessist tbedda zeg lhiwar, truh amen tekmel d netta, tebda r rehheramt, tetkemmel zeg wen iwmi yet waqqes lhal, yeffeghen ad ihjer, deg kwinta n ddar, al unaqec n rebbi nebla ma ad yet wanker ila d llah, nigh n nes bact gha yesta ghel, ad zegs yetc aibad llah… "
- Mohammed Chacha, Abrid gher yezran, sticgting izaouran, Amestardam, Netherlands, p : 229.

يقوم هذا التفاعل على نوع من المحاكاة الساخرة، فالتعبير عن الإقصاء والنكران، واستنكارهما بروح سخرية، كما يتضح من التوجه الدلالي للنص السابق، ومن خلال السياق الذي وظفت فيه هذه الأبيات الشعرية الغنائية، يجعلنا نقر بتشابه الواقع الذي يصدر عنه الكاتب محمد بوزكو والواقع الذي قيلت فيه هذه الأبيات. ويتمثل هذا الواقع بالنسبة للرواية في الإقصاء والنكران وعدم الاعتراف بالذات من قبل الآخرين. في حين يتمثل الواقع الذي أفرز الأبيات الشعرية، حسب بعض الروايات، في الإقصاء والنكران اللذين كان يعاني منهما „ئيمذيازن"[1]، مما دفع بهم إلى التعبير عن موقفهم الرافض والمستنكر لتلك النظرة، وذلك الإقصاء والنكران اللذان عانوا منهما رغم الخدمات التي قدموها ويقدمونها[2].

تتمظهر في الرواية مستويات الإيحاء والمماثلة والمشابهة بين الوضع الذي مر به بعض أبطال الحكايات الشعبية، وخاصة حكاية المرأة المتهمة بأكل وليدها، وبين الوضع الذي مرت به الشخصية المحورية في رواية jar u jar. فالبطل في الحكاية الشعبية المذكورة أعلاه، دفع به الإقصاء والنكران والافتراء الذي استهدف أولا الأم إلى أن يحيا بعيدا عنها، ورغم احتضانه من قبل المرأة التي أشفقت عليه وأنقذته من الموت، إلا أنه تعرض للشتم والسخرية، والنكران والتشكيك في انتمائه عندما خاطبه الأقران ونادوه بالتائه والغريب، مما دفعه إلى التوجه توا نحو الأم المحتضنة له، مرغما إياها على الاعتراف له بالحقيقة، وهو ما كان. وفي الرواية نجد ما يماثل هذا الموقف، فـ"موذروس" على الرغم من انتمائه إلى القرية وإلى نفس البلدة، وعلى الرغم من اقتناعه بمشاركة ومجالسة أقرانه من أبناء البلدة، حتى يحس الآخرون ويشعرون بأن "موذروس" واحد منهم وليس غريبا بينهم، ورغم أنه لم يكن يشاركهم في اللعب، إلا أنه كان يسقيهم الماء.

" Mudrus، war itexs ad iqqim wehdes. Itexs rebda ad itiri jar ihudriyen n dcar waxxa war kidsen itirar، mghar ad I qqim yudes xafsen waha، ad yaca ura d netta d ijjen zzay sen war iği d rbarrani، suyenni I itrah itawi asend aman "[3].

---

(1) ئيمذيازن: اسم مشتقة على الأرجح من جذر: "د.ي.ز" الموجود في لهجة غدامس بمفهوم رقص وقيل أن الكلمة تعني العريقة، وهي عبارة عن فرقة شبه محترفة تتكسب من إنشاد الشعر الغنائي، أنظر: – مصطفى رمضاني: "الرقصات الشعبية في الجهة الشرقية من المغرب"، مجلة حفريات مغربية، عدد1، دجنبر 2001، ط:1، مطبعة دار النشر، الجسور، وجدة، صص: 120-121.

– الحسين المجاهد: "مادة أمارك"، معلمة المغرب، الجزء الثاني، مطابع سلا، 1410 – 1989 ، ص: 669.

(2) ما زالت بعض الفرق الغنائية بالريف تردد في مقاطعها الغنائية بعض هذه الأبيات، مثل فرقة أولاد الشيخ موحند، وسلام الريفي. والشيخ علال. ويسمي الوليد ميمون الأغنية ب"أخمي وذا نخريق" (كأننا لم نولد هنا). أنظر: "الأغنية الشعبية في الريف تاريخ وتجارب"، جريدة "كواليس الريف"، ع: 106. ، 1 يوليوز 2001. صص: 8-9.

(3) Mohamed Bouzaggou : JAR U JAR. Op, cit, p : 3.

على الرغم من كل هذا، يظل هدفا للشتم، والاحتقار، والسخرية، والنظرة الدونية والتشكيك في انتمائه وأسرته، مما جعله يشعر بألم ويحس بتمزق نفسي حيال هذا الواقع الذي دفعه ليسائل ذاته أولا، قبل التوجه نحو الأم. وفي هذا الصدد يقول الراوي:

"A war ihenjaren akid s iccur s uɛeffar, maghar wenni i das gha ikken d eg yemma s, d baba s, d marra wi gha iqqen, A ɛebbuz d i tmijja war itif mghar ixf nnes itcetca ghar s:

- nec waxxa war dayi axrur, qqaren ayi bu uxrur rɛurret ddiyyut ! mani ma iğa ca n awar war ihri a dayi d zzay s ut en axmi war kid sen iymigh, war marghegh d eg car i di marghen ura d netni…" (1).

لذلك أحس موذروس بأن لا مكان له بين أقرانه الذين يضحكون منه ويستهزئون به، ولكي يعرف السبب توجه لأمه بالسؤال:

- لماذا يكرهني الشباب؟، لماذا يستهزئون بي؟

يشمل التناص بين النصين الدلالة، مثلما يشمل الأسلوب، فمحمد بوزكو ينسج نصه على الأقل في حدود هذه المقاطع على منوال النص السابق والمتزامن المتعلق بحكاية المرأة المتهمة بأكل وليدها.

2. من المجموعة القصصية:

لم يكتف الكاتب الوليد ميمون بالتعبير عن وعيه وحسه بضرورة العناية بالتراث الحكائي وتوظيفه في التأسيس للكتابة الإبداعية الأدبية، بل جسد هذا الوعي من خلال انفتاح مجموعته القصصية على التراث الشعبي القريب إلى بيئته. وفي هذا الصدد قام بالانفتاح على الموروث الحكائي الأسطوري، من خلال توظيفه "للحكاية الأسطورية" عيشا قنديشا، شكلا (عنوان القصة الأولى) ومضمونا، ذلك أن القصة الأولى ضمن المجموعة تحمل عنوان: عيشا قنديشا؛ التي تحكي (القصة) عن جوانب من حياة بعض الشباب (بنعيسا، شعايب، قويدار، روهاب) بالمدينة الذين دفعت بهم الظروف للتسكع ليلا، وفي لحظة من لحظات الحوار المتبادل بينهم، دهمهم ضوء مشع مثل البرق مصحوبا باهتزاز أدى إلى إزالة السكر عنهم. "شا نطيا ئوثا ذي رحيض أم واسان، دريز ئسضواسن أغلي" سيجن تواران عيشا قنديشا، دفين ذ اشمرار، ثنداراد ذايسن ثفاوث:

– طلعو يا ولاد...!!! يا كلاب...!!! لاراف... (ص: 15– 16).

---

(1) المصدر نفسه، ص:4.

طلوا فرأوا "عيشا قنديشا" بفستان أبيض، وجهت إليهم أشعة الضوء: – اطلعوا يا اولاد . . . !!! يا كلاب . . . !!! توطيد السلم . . . "

هكذا يتضح أن القاص الوليد ميمون لا يستوحي أسطورة عيشا قنديشا على مستوى العنوان الذي تحمله القصة رقم: 1 فقط، بل يمتد الاستلهام إلى الامتداد الدلالي للنص أو جوانب منه على الأقل الذي يحيل على الواقع بشكل رمزي ومجازي. فبعد قراءة العنوان واقتحام النص الذي يحكي عن جوانب من حياة بعض الشباب العاطل والمعطل، المتسكع بهوامش المدينة، ننتقل إلى مواجهة التوظيف العضوي لشخصية عيشا قنديشا، ليس على أساس أسطوري، بل واقعي، من خلال المداهمة الليلية التي قامت بها هذه الشخصية، ضد شباب أعزل وأعزب دفعت به الظروف إلى الانزواء ليلا في منطقة هامشية من المدينة قريبة إلى البحر، وفي لحظة من لحظات تبادل الحديث والحوار حول واقع وآفاق حياتهم، داهمتهم شخصية عيشا قنديشا بضوء مشع، ولباس أبيض، نستشف من خلال السياق، والكلمات التي تلفظت بها هذه الشخصية، واللباس الذي ترتديه، أنها شخصية تحيل بشكل مجازي ورمزي على الأمن المغربي، فما العلاقة التناصية بين "عيشا قنديشا"، الحكاية الأسطورية المترسخة في الذاكرة المغربية الشعبية الجماعية، والأمن المغربي؟؟

يصف الاعتقاد الشعبي في المغرب "عيشا قنديشا" بأنها "امرأة شبقية فاتنة، تعترض طريق الرجال في الأماكن الخالية وتختطفهم لأغراض شهوانية، وهي ذات أرجل حيوانية، ويقال بأنها تخرج من النهر أو من مجاري المياه الراكدة وتنتصب طريق كل عابر بالليل، تختطفه وتمضي به في جوف الأرض[1].

في هذا الوصف المقدم ل"عيشا قنديشا" يمكن التمييز بين ثلاثة مظاهر في شخصيتها كما يتصورها الاعتقاد الشعبي ويتخيلها.

أ. **المظهر الشخصي**: تظهر "عيشا قنديشا" في صورة امرأة فائقة الجمال، تسدل عليها ثوبا أبيضا ناصعا، وذات قوام رشيق جميل وزينة تخلب الألباب، تقف في الطريق فتعترض سبيل المارة وتختفي حال حصولها على بغيتها. وفي حالات أخرى تظهر في صورة جنية مكسوة بالشعر في سائر أجزاء جسدها وتبعث على الهلع والخوف الشديدين، ولا يكاد يقترب المرء منها حتى يظهر لها ظلفاها مكان الرجلين.

ب. **المظهر الأسطوري**: إنها تفلح في إغواء الرجال وكان ديدنها الخروج في الليل لاعتراض سبيل الرجال سواء كانوا مشاة أم كانوا على وسائل نقل سريعة. فلهذا المخلوق العجيب قوة خارقة على الظهور والاختفاء في أي مكان شاء.

---

(1) مصطفى يعلى: امتدادات الحكاية الشعبية. امتدادات الحكاية الشعبية. موسوعة شراع الشعبية، ع: 3، سبتمبر – أكتوبر – نوفمبر – ديسمبر، 1999، ص: 71.

ت. **المظهر الجني العفريتي:** لقد خرجت هذه الشخصية من عالمي الواقع والأسطورة لتحتل عالم الجن والعفاريت. ويميل أصحاب الثقافة التقليدية والمعتقدون في أمور السحر واستخدام الجن إلى تصديق وجود هذه الشخصية الجنية، بينما يرفض العقلانيون هذا الاعتقاد ويردونه إلى مجرد تخيلات مريضة وغير عادية لدى جماعة من الأفراد الذين يعيشون تجارب فردية هي تهيؤات لا أساس لها في الواقع الملموس[1].

"عيشا قنديشا" اسم مركب من: اسم علم أنثوي هو: عيشا المحور من عائشة، الذي يعني حالة الإنسان في حياته. وهو اسم عربي إسلامي، يرتبط إحدى نساء النبي محمد (ص). ومن ثم فهو يكتسي بعدا جليلا فيه من الاحترام والتقدير ما فيه، كما أنه اسم تم تداوله على نطاق واسع في الأدبيات العربية الإسلامية في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية، وانتقل استعماله إلى الشعوب الإسلامية غير العربية التي احتكت بهذه الثقافة.

قنديشا: لقب في صيغة التأنيث، مذكره "رقندوش" أو "أقندوش" كما يتداول في المناطق الأمازيغية[2]. ومقندش في اللغة الدارجة. وقنديشا هنا وصف لعيشا، باعتبار الموقعية في الجملة أو التركيب العام للاسم واللقب الذي يمكن أن يتخذ في صورته الاشتقاقية بعدا نعتيا. وذلك إذا اعتبرنا ان قنديشا مشتقة من الأصل الدارج قندش، الذي تشتق منه ألفاظ مثل: مقندش كاسم مفعول (Mqendec) (تقنديشا Tqndic) كمصدر، وقنديشا (Qndica) كصفة أو نعت.

وتدل هذه الكلمات على حالة الفوضى والقبح التي تظهر على الأشخاص الذين يبعثون الرعب في النفوس، وقد يكون هذا القبح شاملا للخلقة وللأفعال السلوكية، وقد تخفف هذه الدلالة القبحية المزدوجة في بعض السياقات المجازية، فتستعمل هذه الصفة أحيانا للدلالة على عدم الرضا أو ظهور آثار القلق والكآبة على الوجه، فيقال: "مالك مقندش؟" أي لماذا أنت قلق أو مضطرب أو غير راض[3].

إن لفظ "عيشا قنديشا" كتعبير أسطوري مشحون بدلالات القبح، والفوضى، والاختطاف، وإثارة الرعب، تتعالق مع دلالاتها التي منحت لها ووظفت لأجلها في القصة الأولى من المجموعة. حيث ظهورها كان مفاجئا للشباب المنزوي في مكان خال بالقرب من البحر، وإذ بها تثير الرعب في نفوسهم: "شان طيا ئوثا ذي رحيض أمواسان، دريز، ئسضواسن أغلي" (ص: 15).

(1) محمد أديوان: الثقافة الشعبية المغربية (الذاكرة والمجال والمجتمع). ط:1، مطبعة سلمى، 2002، ص: 56.

(2) وقفت على استعمال هذا اللقب على مستوى الذكور بدوار اقريشن (تامجيكنت)، جماعة آيت عبد الله، إقليم الحسيمة.

(3) محمد أديوان: م.س، صص: 54-55.

وعندما أطلوا، وجدوا "عيشا قنديشا" بلباس أبيض وجهت صوبهم الضوء، وأقدمت على اختطافهم. لكن بعد توجيه أمر إليهم بأسلوب ولغة يكشفان عن الهوية الحقيقية لشخصية "عيشا قنديشا".

- طلعو يا ولاد...!!! يا كلاب...!!! لاراف (ص: 16).

لا يتعلق الأمر إذن بعيشا قنديشا الشخصية الأسطورية الجنية، وإنما بعيشا قنديشا الشخصية الواقعية التي تحيل على الأمن المغربي الذي كانت أفعاله من مداهمات وتدخلات، وسلوكاته القائمة على الرعب والاختطاف والسجن بدون إشعار، قد تركت صورة سلبية عند أغلبية المواطنين وخاصة بالريف.

وقد وظف القاص ميمون الوليد هذه الصورة المعبرة بشكل رمزي من خلال الحكاية الأسطورية "عيشا قنديشا" التي تحيل صورتها في ذاكرتنا الشعبية على الرعب، والقبح، والاختطاف. وبذلك أراد أن يكشف عن بعض الجوانب السلبية للسلطة الأمنية، وينتقدها في نفس الوقت عبر الوسيط التراثي، حتى يتيح لكتابته القصصية الحرية في التعبير عن واقع مسيج بطابوهات السلطة ورمزها، ويتيح لها القدرة على الانفلات من الرقابة التي تفرض عليها في الواقع.

وبذلك تخلق لنفسها عبر الوظيفة الإيحائية للوسيط التراثي، هامشا من الحرية في طرح موضوعاتها، وتترك فيه جانبا من المسؤولية على المتلقي حين تكلفه بمهمة ترهين الإيحاءات التي تقدمها.

3. من الديوان الشعري:

وظف الشاعر أحمد الزياني بعضا من مظاهر السحر الممارسة من قبل فقهاء[1] لصالح فئة اجتماعية تمثل سلطة الأبوة المستبدة والمنفردة بالرأي داخل الأسرة. يتعلق الأمر هنا بكتابة الأحجبة لإرغام فتاة على الاقتران بمن لا ترضى به، مع وصف كيفية استخدام هذه الأحجبة

(1) تلتقي ممارسة هؤلاء الفقهاء مع ممارسات لها علاقة بقراءة الطالع، وتفسير الرؤى، وحفلات التطهير، التي تقوم بها فئة من العرافات يعرفن بالشوافات ومن اللازم التمييز هنا بين رجال الدين حسب وظيفتهم وتراتبيتهم على مستوى الهرم=الديني، فهناك العلماء والقضاة الشرعيون والفقهاء الذين يشكلون قمة الهرم، وهناك الفقهاء الطلبة الذين يشكلون أسفل الهرم، والذين يمثلون تلك الفئة من صانعي الأحجبة، والمقرئين وأئمة المساجد.. إلخ. فهناك فرق بين الفقيه العالم صاحب الثقافة الدينية الواسعة، والفقيه الطالب الذي لا تخرج مهامه عن الوظائف السالفة الذكر حسب:

Bruno Etienne, magie et thérapie à Casablanca, in le Maghreb musulman en 1979, ouvrage collectif, ed du C.N.R.S. Paris, 1981, p : 265, not : 9.

أورده عز الدين الخطابي: سوسيولوجية التقليد والحداثة بالمجتمع المغربي دراسة تحليلية لدينامية العلاقة الاجتماعية، ط 1، منشورات دار التربية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1412-2001، ص: 79 هامش رقم 9 و10.

للتأثير في الشخص المستهدف من خلال وضع بعض منها في عتبة مدخل البيت ليتم خطوها، وأخرى تذاب في الماء لتشرب.

وظف الشاعر هذه المظاهر في القصيدة الأخيرة من الديوان "مين خافي شدًن" في سياق مقطع شعري يعكس جانبا من الوضعية الدونية للمرأة، وتبعيتها لسلطة الرجل المطبوعة بممارسات سحرية مؤازرة ومستمدة من قبل الفقيه. يعكس هذه الدونية والتبعية قرار الأب تزويج ابنته بشخص يكبرها سنا من دون استشارتها ولا رضاها. وقد حملت الفتاة مسؤولية ما وقع لها من تطاول على حقها وحريتها في الاقتران بمن ترغب لأبيها والفقيه اللذين وصفت سلوكهما هذا بالجشع والمادي المتنافي مع القيم الدينية.

وقد عبر الشاعر بدوره عن موقفه الرافض لهذا السلوك الذي يعكس الوضعية الحقيرة والدونية للمرأة – الفتاة في مجتمع يؤمن بالسلطة الذكورية المقرونة والمعززة بسلطة الفقيه السحرية. جاء هذا التوظيف لتعرية ونقد جوانب من التقليد، التي تطبع بعض العلاقات والمؤسسات الاجتماعية، مثل علاقة المرأة بالرجل، والمرأة ومؤسسة الزواج، وذلك عبر أسلوب فني مشحون بالصراع والاصطدام بين المواقف والأفكار، من خلال تحاور صوتين يلتقيان في موقف يتمثل في رفض إخضاع المرأة للوصاية الأبوية وللسحرية الفقهية. إنه صوت الشاعر لسان حال المثقف الحداثي، وصوت الفتاة المجسدة لتوجه نسائي يبحث عن شرعية الوجود والانخراط في عملية تغيير العقليات والمواقف والتوجهات المناهضة لحرية المرأة وحقوقها المشروعة. رغم أن هذا الصوت الأخير لا يعدو أن يكون سوى صوت الشاعر بلسان الفتاة.

إن العودة إلى التراث الشعبي وتوظيفه في إطار طرق هذه الموضوعات سمح بخلخلة المسكوت عنه والمحرم، وحرر الكتابة الإبداعية وخلصها من التقريرية والمباشرة التي قد تسقط فيها كل كتابة لصيقة بالواقع ومتغيراته. فالتفكير عبر الوسيط يجعل التعبير أكثر إيحاء ويتيح للكتابة القدرة على الانفلات من الرقابة التي تفرض عليها في الواقع. ويحرر الدلالة بالتخلص من كل إحالة مباشرة إلى مرجعية أو موضوعة ما في الواقع الذي ينتج بخصوصه، في الوقت الذي يترك فيه هذا الجانب للمتلقي الذي يجب عليه أن يرهن الإيحاءات التي ينتجها النص ويقدمها. وتبعا لذلك، يمكن أن نخلص إلى أن غياب الحرية كشرط أولي للكتابة الإبداعية، هو الذي فرض العودة إلى التراث الشعبي والتفاعل معه كوسيط تتحقق عبره. ويظهر بذلك التفاعل مع التراث كمظهر نصي فرضه الواقع المحيط ونوعية الموضوعات التي شكلت هاجس المبدعين الأدباء الذين تناولنا أعمالهم بالدراسة والتحليل.

المستوى الثاني:

ب - البحث عن قيم بديلة تعوض فقر الواقع عبر التراث الشعبي باعتباره جزءا من الهوية ومعبرا عنها في نفس الآن:

تبرز النصوص الأدبية المشتغل عليها فقر الواقع إلى عدد من القيم مثل: الحقيقة والحرية والديمقراطية والخير، والحب، والصبر، والتضامن، والمساواة، والوفاء والإخلاص في العلاقات، والغيرة على الانتماء والهوية... مما يسوغ العلاقة المتفاعلة التي تقيمها مع عناصر من التراث الشعبي وبعض مظاهره الغنية بهذه القيم والمجسدة لها. وذلك في سياقات تحتم على الروائي والقاص والشاعر العودة لاستحضار مظاهر التراث الشعبي.

ومن هنا تبدو هذه العودة ضرورية ومفروضة من زاوية الخصوصية والفرادة التي يتمتع بها مظهر من مظاهر التراث الموظف، وتبدو العلاقة التفاعلية بين النصوص في هذا المستوى، كخلفية تدعم دفاع الذات عن أصالتها، وعن حقها في الانتماء إلى المكان والأرض. وتؤكد هذا الحق كمنطلق تحمي عبره هويتها المهددة بالإقصاء والنكران والتفسخ تحت طائلة التحولات التي يعرفها الواقع.

وحتى خيار الهجرة المفروض مثلما يطرح في رواية "Jar u jar" أو في المجموعة القصصية "ثيفادجاس" أو في الديوان الشعري "اذ - اريغ كـ - زرو"، يبقى مردودا بصورة يبدو معها أن الأرض ذاتها، والأهل، والأحبة يدعون صاحبهم ليبقى وفيا مخلصا لهم، وهم في انتظار عودته. كما تعكس رواية محمد بوزكو في نهايتها، ولأن واقع المهاجر في أرض الغربة مليئا بالمعاناة والمشاكل والتناقضات والمفارقات الصادمة والمخيبة لآمال وانتظارات الإنسان المهاجر، مثلما تعكس ذلك بوضوح تجربة كل من شاعر الهجرة أحمد الزياني في ديوانه "اذ - اريغ كـ - زرو" والقاص ميمون الوليد في مجموعته "ثيفادجاس".

أمثلة من النصوص المدروسة:

من رواية: "jar u jar"

في إطار مراهنة الرواية على التصوير المكثف للواقع الذي تحكي عنه بتناقضاته تستحضر مجموعة من القيم المرتبطة بعادات وتقاليد من التراث الشعبي بشكل بارز، وقد كان حرصها قويا لتمنح لكل شريحة اجتماعية حقها في التعبير عن نفسها بشكل أكثر مباشرة ووضوحا، فهناك جيل الأجداد والآباء، وجيل الأبناء والأحفاد. وبين هؤلاء وأولئك علاقات، ونظام تبادل للقيم وللمواقف.

تناولت الرواية جوانب من التنظيم الاجتماعي المرتبط بمؤسسة "أمغار" بين الماضي والحاضر. وجوانب من الاحتفالات المصاحبة لعمليتي ختان الصغار، واستقبال المولود، وبعض الوجبات الغذائية، والمأكولات المحضرة لتناولها. كما عكست جوانب من الحياة اليومية والمهنية للمرأة الريفية العازبة والمتزوجة، فضلا عن وصف بعض الأجواء الاحتفالية المرتبطة بالسوق الأسبوعي كتجمع بشري فيه يحتفل الإنسان بالاقتصاد، وبالحكايات، وبالحرف التقليدية، والتواصل وتبادل الأخبار عن طريق البراح، إلى جانب رصد بعض أشكال العزاء، والعادات المتعلقة بتسبيق الرجل الأيمن عند ولوج الأمكنة والفضاءات لأول مرة. وفي هذا الصدد، تستوقفنا فكرة استوحتها الرواية من التراث الشعبي تتمثل في فكرة الارتباط بالأرض التي تحكم علاقة الإنسان بالأرض.

لقد كانت هذه الفكرة إلى زمن قريب تمثل إحدى المقومات والأبعاد الوجودية للإنسان المغربي، وكان تجذر هذا الاعتقاد لديه مشروطا بكون الأرض تمثل مصدرا للاستمرار في الحياة بما تهبه من خيرات، وتمنح من حق الانتماء. لذلك كان بين هذا الإنسان وهذه الأرض محبة وعلاقة تفاعل ارتقت إلى حد القداسة، ومن ثم كان يتم الدفاع عن الأرض باستماتة إلى حد الموت والاستشهاد من أجل الحياة المجسدة في الأرض[1]. وفي الثقافة الأمازيغية أمثلة مادية ومعنوية ومظاهر كثيرة وغنية جدا تجسد علاقة الإنسان بالأرض[2].

وقد استلهمت الرواية هذه الفكرة وأقحمتها في سياق دلالي عبرت من خلاله شخصية "الزوفري"، الذي فرض عليه الاستعمار الاغتراب وهجرة البلاد، عن تأثرها العميق لدرجة إصابته بالمرض، من جراء إبعاده عن الأرض والوطن. ولذلك، كان قراره بالعودة قرارا أعاد إليه البسمة والحيوية والنشاط، والانتماء والارتباط بالهوية، وارتمى لمعانقة "موذروس" وتبنيه، ودعوته للارتباط بالأرض/ الوطن والعودة إليها، والتشبث بالهوية، والأهل والأحبة، وقد نقل "الزوفري" نداء هؤلاء جميعا إلى موذروس قائلا:

" ... mmi inu iɛizzen... min tugha sran iwdan... min tesrid cek ghar Muh ameqran idwer d azghat, nec d min ghar i tesrid nedwer d ida... maca cek d imar di tittawin imezdagh... mmi inu... tammurt nnegh traja cek... traja min teghrid x tfeğaht "[3].

وتخلق الرواية بذلك ترابطا بين الذات وبين أحد الأبعاد الوجودية التي يحضنها المتخيل الشعبي. وتتفاعل الرواية مع هذه العلاقة كخلفية تدعم دفاع الذات عن أصالتها، وعن حقها في الانتماء إلى المكان والأرض. وتؤكد هذا الحق كمنطلق تحمي عبره هويتها المهددة بالإقصاء

(1) حكيم أولاد عبد النبي: "الريف: الأرض والإنسان". جريدة أكراو أمازيغ، عدد: 45، دجنبر، 1999، ص: 6.

(2) Ahmed Adgherni : " Imazighen et la terre ". TAMAZIGHT , N° 49, 1ere année, 09 Decembre, 1999, p : 7.

(3) Mohamed BOUZAGGOU : JAR U JAR. Op, cit. p : 80.

والنكران والتفسخ تحت طائلة التحولات التي يعرفها الواقع. وحتى خيار الهجرة المفروض يبقى مردودا بصورة يبدو معها أن الأرض ذاتها، والأهل، والأحبة يدعون صاحبهم ليبقى وفيا لهم، وهم في انتظار عودته.

" tammurt nnegh traja cek... traja min teghrid x tfeğaht... yemma c ura dnettat tεayan mermi i kid c gha tessiwera cek tdareε deg uhsi nnes... Timuc am tziri iffar usynu... traja ura d nettat... marra txezzar ghar k "(1).

المستوى الثالث:

ج. النزوع لإضفاء مظهر الكونية والجمالية الفنية على الكتابة الأدبية الإبداعية:

يبدو كذلك أن الهاجس الذي يحرك علاقة التفاعل في هذه النصوص الأدبية المتناولة بالتحليل والدراسة، هو هذا النزوع نحو جعل معطيات الذات المنتمية إلى الماضي، أكثر مواكبة وقدرة على مسايرة الإدراك الإنساني، وبصيغة أخرى إقحام تلك المعطيات كتقنيات ضمن الكوني، حيث تشتغل نصوص التراث الشعبي في هذه النصوص الأدبية الإبداعية كأداة تعبيرية تسمح بإنتاج الدلالة بأسلوب جمالي وفني رائع. مما يساعد على توليد نصوص أدبية جديدة وفنية ومعبرة أكثر عن الأبعاد الإنسانية والجمالية التي تسعى إليها النصوص الكبرى. فضلا عن طرحها لموضوعات بقدر ما ترتبط بواقع محلي، بقدر ما تعتبر شكلا من أشكال التعامل والتفكير في الإنسان ككل.

أمثلة من متون النصوص المدروسة:

من ديوان: " أذ – اريغ كَ– زرو":

وظف الشاعر أحمد الزياني في القصيدة الرابعة عشرة من ديوانه "اذ – اريغ كـ– زرو" حكاية عجيبة متداولة بالمنطقة تعرف ب"نونجا"(2)(*) أضفت على القصيدة قيمة جمالية وفنية خاصة بما تضمنت من صور ورموز استلهمها الشاعر بدلالات جديدة للتعبير عن كنه الحياة

---

(1) المصدر نفسه.

(2) (*) تذكر الحكايات أن "نونجا" فتاة جميلة وطيبة تولت الغولة تربيتها وهي صغيرة بعدما تركتها أمها غير الذكية وضرة الأم الذكية أثناء وقوعهما في يد الغولة. وقد احتالتا على هذه الأخيرة للهروب والتوجه لجلب الماء، فاستغلتا الفرصة للإفلات، وبقيت "نونجا" بين يدي ثامزا (الغولة) تحرسها حراسة شديدة إلى أن كبر أخوها من أبيها (ابن الأم الذكية) وذات مرة كان يلعب مع شباب القرية خرجت امرأة عجوز تعيره بأخته التي اغتربت ولم يستطع البحث عنها، ودفع به هذا الاحتقار وهذه الإهانة إلى البحث عن اخته "نونجا" التي تمكن أخيرا من افتدائها والعودة معا إلى أسرتهما. لمزيد من المعلومات انظر:

- Mohammed Kinu oemri : " Umey n " Nunja " ", Tawiza uttvu n : 24, Kuzv yûr, 1999, p : 3.

– محمد أقضاض، مقاربة سوسيو سيما نطيقية للحكاية الشعبية في الريف مع نماذج معربة، ضمن كتاب إشكالية وتجليات ثقافية في الريف، مرجع سابق، صص: 124-125.

وحقيقة الوجود المتخيلين في صورة هادئة جميلة وسعيدة توحي بالاطمئنان والشموخ. ويتخذ هذا التعبير شكل أحلام ومواقف تبتعد عن المباشرة، وتعتمد الإيحاء من خلال ميل الشاعر إلى الإغراق في الرمزية مثلما يبدو من خلال القصيدة التالية:

النص بالأمازيغية	الترجمة
1- ارحم ايا سينو راجا ايا صميط	1- ابتعد يا غمام، انتظري ياريح
2- اذ- ويورغ سادو يثران ذ- يمدوكارن ن- ويريذ	2- لا سير تحت النجوم رفاق الطريق
3- موتي ا- ثيوت خ - توزيزوث ي ثذريذ.	3- ارحل يا ضباب عن الاخضرار الذي تغطينه
4- اثذ فارغ ذ صوريف ن- نونجا وارينيظ	4- سأقتفي أثر نونجا بخطوات ثابتة
5- اذ- ويورغ اذ- راغيغ نونجا ماني ثجيذ؟	5- أسير وأنادي نونجا أين توجدين؟
6- اتسراد- خافي ثارا- وين ما ين تعنيذ؟	6- حين تسمع ترد عني: من أنت؟
7- رامي ذايي- ودارن ماني توغا ثجيذ.	7- أين كنت حين أضاعوني (أهملوني).
8- اس- ارغ ا- نونجا ما غارخافي ثوغيذ.	8- أرد عليها: يا نونجا لماذا تلوميني.
9- شفايي ثوذارث دراغ يا رزوكن وار ثيزيظ	9- كفاني ما أحيا من حياة مرة لا حلو فيها.
10- شفايي وسان ينو تسد ست ذي وار ثجيذ.	10- كفاني أيامي السوداء التي أنت عنها بعيدة.
11- ارد خافي ا- نونجا ينايي ماني ثجيذ.	11- ردي علي واخبريني عن مكان وجودك.
12- ينايي مانت ابريذي- غارم- غا- يويورغ	12- دلني على الطريق الذي سأسلك لألتحق بك.
13- أقموم ن- وامزيو ينورزم جار انغ	13- الغول يحول بيننا.
14- شم ذي ثيخفت ن- وذرار نش ذي ثيسي تنضغ.	14- أنت في قمة الجبل وأنا في السفح أدور.
15- وار شم وشيغ س- وقيا نونجا وار شم زنزغ.	15- لم أسلمك بمقابل ولم أبعك يا نونجا.

16- يناي‌ي مانت ابريذي- غارم -غا- يويورغ.	**16-** دلني على الطريق الذي أسلكه لألتحق بك.
17- ثارزوث خام ذ- رعاهذ ذي رمت اتسغميغ.	**17-** البحث عنك عهد خالد في الذات.
18- ي- وي د- يوسين غارد فار مارانش وارد- يويظغ.	**18-** وإذا لم أصل سأتركه للذي بعدي.
19- اتسراد- خافي- ثار اسحس مين غا- ثيني.	**19-** تسمع وترد علي أصغي لما ستقوله.
20- ها يا بريذ د- غا- ثذفارذ اش- يد- ياوي غاري.	**20-** ها هو الطريق الذي ستسلك ليوصلك إليه
21- ابريذ غاري ذ- انزار يسخساي ثيمسي.	**21-** الطريق إلي مطر يطفئ النيران.
22- ابريذ غاري تفوشت ي- وذفر اتسفسي.	**22-** الطريق إلي شمس تذيب الثلوج
23- ماي غا- ثافذ للش وني ذ- اصواظ ينو.	**23-** أزهار الأقحوان فيه نظراتي.
24- يشتيط ذ- اربيع يشتن ذ- انبذو	**24-** إحدى عيني فصل ربيع والأخرى فصل صيف.
25-اغمبوب ن- رخريف جاراسنت واريعدو.	**25-** وجه الخريف بينهما لا يمر.
26- اجناذ- امزذاك سنج- نغ اذ- يازيزو	**26-** السماء صافية من فوقنا، ستخضر.
27- أبريذ غاري د- يتاوين خ- يذمارن ن- تعرورث.	**27-** الطريق الموصلة إلي على أعالي التلال والجبال.
28- جار يصوراف ن- تسوا يصوراف ن- تيسارت.	**28-** بين خطوات الصعود وخطوات الانحدار.
29- جار يذورار ن - رموث يغزارن- توذارت	**29-** بين جبال الموت ونهر الحياة
30- ماني يجا ربرع ي- وارزم ن- ثوارث.	**30-** حيث يوجد القفل الذي توصد به الباب.
31-مانيس تكًار تفوشت خ- جيرت تازيرارث	**31-** حيث تشرق الشمس بعد ليل طويل

أ. تحليل نماذج من الصور الرمزية ذات الامتداد في التراث الحكائي في قصيدة "نونجا"

من خلال القصيدة يمكن رصد مجموعة من الصور الرمزية التي تعكس لحظتين متعارضتين: لحظة واقعية ضاغطة تتمثل في وطأة زمن الغربة والاغتراب والمعاناة والألم والقلق والعرقلة والغموض الذي يكتنف مسير الحياة وواقع الوجود في الحاضر، ولحظة حلم متخيلة لدى الشاعر يبحث فيها عن حقيقة الحياة ومعناها، ودلالة الوجود وغايته.

وينطلق المتخيل الرمزي لدى الشاعر من تصور ثنائي مانوي في بناء رؤيته للحياة والوجود. يرى الأشياء في شكل ثنائيات ضدية تتضمنها علاقة الصراع والتنافي كما يبدو من خلال الجدول التالي:

جدول: جرد للرموز المتضمنة في قصيدة "نونجا" ومصدرها ودلالاتها

الرموز	ترجمتها	مصدرها	دلالاتها
أسينو	الغمام	الطبيعة	الغموض إعاقة الرؤية لكونه يحجب الشمس من الظهور. القلق.
أصميظ	الريح	الطبيعة	التطهير، الثورة، التشتيت التحول، التبدل.
إثران	النجوم	الطبيعة	النور والضياء، المساعدة على السير والاستئناس في الطريق.
ثايوث	الضباب	الطبيعة	التعتيم والغموض وإعاقة الرؤية
ثوزيزوث	الاخضرار	الطبيعة	الخصب، الجمال
نونجا	"لونجا" (نجاة)	الحكاية	كنه الحياة وحقيقة الوجود المتخيل في صورة هادئة، جميلة وسعيدة توحي بالاطمئنان المفتقد في الواقع المرير والقاسي
ثارزوكي	المرارة	الطبيعة	المعاناة، الألم، القساوة
أمزيو	الغول	الأسطورة	الخطر الداهم والقوة الخارقة الرعب، التعتيم، الهمجية
تيخفت ن وذرار	قمة الجبل	الطبيعة	القمة، التعالي، العمودية، التفوق، الشموخ

تيسي ن وذرار	أسفل الجبل	الطبيعة	الهبوط، السقوط، الانحدار
أبريذ	الطريق	الحياة	الاختيار، المسير، الحركة
انزار	المطر	الطبيعة	الخصب، الإرواء، التطهير، الحياة
تيمسي	النار	الطبيعة	الاحتراق، الجفاف، العذاب الموت والفناء
تفوشت	الشمس	الطبيعة	النور، السعادة، الاطمئنان، الدفء والحنان
اذفر	الثلج	الطبيعة	الجمود المطلق والبارد
أ للش	الإزهار	الطبيعة	الجمال، والاطمئنان
أربيع	فصل الربيع	الزمن	الجمال والحب والاطمئنان
انبذو	فصل الصيف	الزمن	الراحة والاستراحة
أجنا أزكزا	السماء الزرقاء	الطبيعة	الصفاء، الاستقرار
يذمارن ن ثعرورت	قمم التلال	الطبيعة	العلو، الشموخ
يصوراف ن تسوا	خطوات العقبة	الحياة	الصعود، والمشاق
يصوراف ن تيسار	خطوات الانحدار	الحياة	السقوط، والهبوط
ايذورارن رموث	جبال الموت	الطبيعة	القساوة والعذاب والألم
ايغزارن تودارث	نهر الحياة	الطبيعة	الخصب والحياة
ربرع ي- وارزام ن توارث	قفل الباب المفتوحة	الحياة	الحماية والمناعة والتصدي للخطر
جيرث تازيرارت	ليل طويل	الطبيعة	الاستبداد، والعبودية والظلام

وظف الشاعر على امتداد القصيدة ككل رمزا حكائيا عنون به القصيدة التي تحمل اسم: "نونجا"(1). هذه الأخيرة تحولت إلى رمز ليس فقط بحضورها في الحكي الشعبي المغربي الأمازيغي والدارج، وإنما بحمولتها الإيحائية والدلالية الجديدة التي اكتسبتها في سياق التوظيف، ونظرا لتكرارها في فضاء القصيدة.

يتكرر لفظ "نونجا" ست مرات في القصيدة ابتداء من العنوان، ولذلك تشكل الرمز المحوري المهيمن على مضمونها. رمز استعصى علي فهمه في البداية، لكن من خلال تكرار القراءة، واستحضار مجموعة من المعطيات والرموز الموظفة في النص، والتي تتعالق مع الرمز المحوري وترتبط به بشكل أو بآخر، تمكنت من تقديم تأويل بصدده .

يخلق الشاعر مع "نونجا" حوارا يناجيها كي تساعده في البحث عنها والوصول إليها، عبر خطاب شعري نلمس من خلاله لغة الترجي.

وإصرار الشاعر ومكابدته والتزامه بالبحث عن "نونجا"، واقتفاء أثرها والطريق الموصل إليها، في هذا الإطار تم توظيف رمز الطريق "أبريذ" بكثافة (ست مرات) إلى جانب فعل المشي، في زمني الحاضر والمستقبل (أربع مرات)، والخطوات (ايصوراف) المجسدة للمشي (ثلاث مرات) والتي ترمز للاختيار والمسير والحركة في الحياة.

إن البحث عن "نونجا" عهد مأخوذ على الذات الحاضرة والذات القادمة/الآتية في المستقبل. وهذا الفعل تعترضه مجموعة من العراقيل التي وظف الشاعر للدلالة عليها مجموعة من الرموز، يأتي على رأسها رمز الغول "أمزيو" الذي يحول بين الشاعر ونونجا. وفي هذا الصدد يقول أحمد الزياني:

أقموم ن وامزيو ينورزم جارانغ

---

(1) من الشعراء الذين وظفوا حكاية "نونجا" في إبداعاتهم الشعرية نجد: ميمون الوليد في قصيدة " ighzar umasin "، يستحضرها كرمز إلى جانب رمز آخر هو Tamza (الغولة)، الأولى رمز للصمود والبطولة والمقاومة. والثانية رمز للاستعمار والهيمنة. وفي هذا الصدد يقول الشاعر الوليد ميمون:

Min nnan x- tamza yexsen ac- thewwes
Tkarf Nunja s- wemriar s- tzemmar iqettes

انظر:

-Mimoun El Walid, ziredjagh n- tmurt ghar ruεra ujenna, op.cit, p : 54.

ولعمر بومزوغ قصيدة بعنوان: "نونجا" يقول فيها: (النص التالي مترجم)

يا "نونجا" يا جمرة في ظلام القبور
يا روح المجر وحين
يا دمعة اليتيمات الضائعات
املالك حساء في قصعات الرعاة
جمالك الانتظار في نظرات الأطفال

النص المترجم أورده عبد الله شريق، " مستويات التجربة الشعرية الأمازيغية المعاصرة بالريف"، مرجع سابق، ص: 163.

ولا يخفى ما بين "نونجا" و"تامزا" من صراع في المخيال الشعبي. وأمزيو الذكر يرمز هنا للخطر الداهم وهو من الكائنات الأسطورية المعتمة التي تثير الرعب والخوف.

الشاعر وهو يناجي "نونجا" ويترجاها، ينطلق من وضعية مرة وأليمة، ولدت لديه إحساسا بصدمة الحياة الحاضرة وقسوتها وضبابية مسيرها وغموضه. وقد وظف مجموعة من الرموز الدالة على ذلك، والتي يقابلها برموز مضادة ذات الوظيفة التطهيرية.

الغمام	≠	الريح
الضباب	≠	الريح
المرارة	≠	الحلاوة
سفح الجبل	≠	قمة الجبل
النار	≠	المطر/الماء
الثلوج	≠	الشمس
جبال الموت	≠	وديان الحياة
الانحدار	≠	الصعود
الباب المفتوحة	≠	القفل
الليل الطويل	≠	الشمس

عندما نتأمل الرموز الموظفة في هذه القصيدة نجدها ذات طابع محلي مستقاة من الطبيعة والحياة والثقافة الشعبية المرتبطة بالحكي، وتنتمي أغلبها إلى نظامين للمتخيل تتواجه داخلها الصور والرموز، وتدخل في علاقة نفي متبادلة تقوم على المواجهة.

النظام الأول: يضم الرموز التي تمثل النماذج المعتمة التي تعكس القلق، والرعب، والضبابية، والظلام، والقساوة، والجمود، والعرقلة، والاستبداد، والتخلف.

أما النظام الثاني فيضم الرموز والنماذج المضيئة والتطهيرية التي تعارض الرموز الأولى وتنشر مقابلها داخل الوعي الأمل، والتفاؤل، والأمن، والاستقرار، والألفة، والسعادة، والجمال، والاطمئنان، والشموخ، والهدوء، والخصب. يعمد الشاعر أثناء توظيفه لهذه الرموز المستمدة أغلبها من التراث الشعبي الحكائي إلى إدخال دلالات جديدة عليها، أو تطعيمها أو قلبها وتغييرها. ويعمل على ترجيح كفة الرموز ذات النظام المضيء وتغليبها وتقريبها، في مقابل استبعاد الرموز السلبية التي تنتمي إلى النظام المعتم عبر عمليات التطهير

والنفي والرفض. مما يساهم في تهدئة قلق مشاعر الإنسان الشاعر والمتلقي ورعبهما، وتحقيق التوازن النفسي والاجتماعي للذات/الذوات المتوترة التي تكابد الألم، والمعاناة، والغربة، والاغتراب، وضبابية الرؤية، واليأس، والانتصار لهيمنة الرؤية التفاؤلية، والإيمان بالمستقبل، والتشبث بالحنين والأمل والصمود لتحسين ظروف حياة الإنسان المكابد ووضعه في العالم وصيانة وجوده. وبهذه الوظائف والدلالات تتعالق القصيدة الشعرية وتتناص مع حكاية "نونجا" العجيبة رغم ما بينهما من تمايز.

على سبيل الختم:

هكذا، يتحدد التراث الشعبي في الأعمال الأدبية الثلاثة، في المستوى الأول، كملجأ تستوفي به الكتابة الإبداعية أحد شروط التفكير المبدع، وهو الحرية، وهو ما يمكن طرحه من زاوية أخرى نفهم من خلالها نوعا من عجز اللغة عن التخلص من الرقابة المفروضة عليها في الواقع فاستعانت بالتراث الشعبي. ويتحدد في المستوى الثاني باعتباره جزءا من الهوية، والعودة إليه ضرورية ومفروضة من زاوية الخصوصية والفرادة والأصالة ...وفي المستوى الثالث: يحكم العودة إلى التراث الشعبي في الأعمال المدروسة نزوع نحو جعل معطيات الذات المنتمية إلى الماضي أكثر مواكبة وقدرة على مسايرة الإدراك الإنساني والتي ينبغي تطويعها لترتاد آفاقا شمولية، وإقحامها كتقنيات ضمن الكوني. ومن هذه الزاوية، ينظر إليها كخيار من الخيارات التي تستطيع بها هذه النصوص الأدبية الإبداعية الأمازيغية أن تلج مستوى الكونية كوجه آخر للحداثة.

الأدب الشعبي الأمازيغي وسؤال الحداثة[1]

✍ **محمد أسويق**
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

يعتبر الأدب الشعبي الأمازيغي بكل مكوناته وأنماط فروعه وتجليات أجناسه النثرية والشعرية الشفهية أو المكتوبة، من قصة وحكاية وإزلان ونقش ووشم ورقص ومعمار وخزف . . . الذي هو انعكاس ضمني لحيوية ونشاط وديناميكية العقل الأمازيغي في بعده الفلسفي والتأملي في هذا الكون الذي يتطلب منا أكثر من وقفة وقراءة وتمعن. مبرهنا عن مدى حيويته وقدرة نشاطه التي ساهمت في عقلنة الفوضى واللامبالاة نحو أفق اجتماعي منظم ومؤطر ومنضبط

وهو أدب يسعى المفكر الأمازيغي من خلاله إلى إثبات ذاته ووجوده وهويته التي لا تساوم في سوق الممتلكات الرمزية. و التي وجب أن يمر إثباتها وبدون منازع عبر عامل الثقافة والعلم والعلوم الإنسانية نحو منحى تكريس الوعي بالذات كأفق ممكن. في بعد كوني رغم انطلاقها من فضاء محلي وبسيط ومتواضع لإثبات جدلية المحلي والكوني كأفق إنساني بالدرجة الأولى حتى لا يعلق علينا بأننا ذواتيون أو ذاتيون ونرجسيون.

بعيدا عن أية نظرة ضيقة أوتراتبية أو اقصائية وتلك هي حداثة الفكر والقيم المرتبطة بالكينونة الأمازيغية التي تنطلق من الإنسان وفي دعم وتطوير كل ماهو إنساني دون اعتبار للون والدين واللغة .

وعلى هذا المنوال المتواضع جدا. عرفت شمال إفريقيا أو ما يسمى في التاريخ القديم بتامزغا نهضة فكرية أدبية ثقافية ودينية لا يستهان بها أمام التجارب العالمية الأخرى مثلها باحثون ومبدعون وكتاب وفقهاء دين أجلاء يعدون من العظماء في هذا المضمار:

◄ شهادة البحث الأركيولوجي في الأدب الأمازيغي المكتوب

إن نتائج البحث الأركيولوجي خير دليل على ما كانت تزخر به المجتمعات الأمازيغية قبل الميلاد لتبقى النقائش والمسكوكات والصفائح الأثرية والرسوم الجميلة خير وثيقة تاريخية لقراءة التاريخ بدون خلفية سياسوية أ وعقائدية. وهي تفيد على أن الأدب المكتوب بالامازيغية متجذر المرجعية وليس هو رهين صحوة جديدة . وهي كتابات تناولها التاريخ

---

(1) قمنا بإيجاز مداخلة السيد محمد أسويق وتلخيصها لاعتبارات فنية.

القديم واعترف بمدى تاثيرها على الثقافات الأخرى ومنها المتوسطية بفعل عامل التجارة البرية والبحرية والتقارب الجغرافي خصوصا عند قيدوم المؤرخين هيرودوت. وهذا الأدب القديم يعود حسب الدراسات الاركيولوجية إلى 3000سنة قبل الميلاد.

•الأمازيغ مفكرون ومبدعون قدامى

وفي هذا الصدد تبين الدراسات التاريخية من خلال تناولها للأدب الأمازيغي الشعبي المكتوب والشفوي على أن الأمازيغ كانوا معظمون للمعرفة ومهوسون بالفنون الجميلة كالمرح ووالرقص والنقش والزخرفة ...لكن ولسوء الحظ قليلة هي الأسماء المبدعة التي احتفظ بها التاريخ وذلك تم بشكل مقصود تمليه النزعة الاستعلائية لأن الإعتراف بالآخر كان يعتبر احتقارا للذات. وهذه النهضة الأدبية والفكرية التي تعتبر من أقدم الحضارات البشرية في إفريقيا والبحر الأبيض المتوسط قبل السوماريين والهلال الخصيب.و ما بين الرافدين. إن الفرق بين هاتين الثقافتين أن الاولى أهملت والثانية لقيت حظها من التدوين.

ورغم أساليب الإقصاء وتشويه مسارها ومنطلقاتها ومرجعياتها يبقى الأدب الشعبي الامازيغي مسيرة أدبية عقلانية بامتياز وهو ما أهلها للتأثير في الأدب العالمي وهذا الوزن هو ماجعل قيدوم المؤرخين هيرودوت يقول أن أغلب آلهات اليونانية والمصرية ولدت في بلاد الامازيغ فهي ليبية الأصل تعرضت للسرقة مستطردا أن الليبيين هم أكثر قدسية للمعرفة من بين الناس الذي نعرفهم. مما يفهم أن سكان تامزغا ظلوا طوال تاريخهم مولعون بالمعرفة والأدب والفنون وليس كما يعتقد بعض المؤرخين والباحثين الكولونياليين في بعض كتاباتهم القدحية لسكان تامزغا الذين لا نعرف عنهم غير التواضع والكرم والتعايش. وهذا ما أكسب لهم مكانة متميزة في الثوراة حين تناولت الأمازيغ في سفر التكوين وفي سفر الملوك معظمة شيشونغ الإمبراطور الذي رد للنيل هبته.

كما نعثر على تصريح آخر يمجد الشعب الأمازيغي ومكانته البارزة ضمن شعوب البحر ويتعلق الأمر بملحمة أوديسا لهوميروس. لكن ولسوء الحظ هذه الثروة الفكرية والأدبية لم يصلنا منها غير الشذرات وقلة قلية جدا مقارنة بما ترك من إنتاج فكري غزير جدا. فنحن اليوم أمام أدب مثخن بالجراح. أدب مقصي ومحكوم عليه بالإعدام وهذه جرائم بشرية يجب أن تمتثل أمام محكمة الجنائية الدولية لأن الحضور بلا ثقافة وجود باهت.

•الأدب الأمازيغي المكتوب قبل الإسلام

تعد مرحلة ماقبل الإسلام مرحلة ذهبية لتاريخ الأدب الأمازيغي حيث عرف الإبداع والمنتوج الفكري بكل مستوياته المتعددة نموا زاخرا وحضورا مقتدرا ومكثفا. وحضور هذا الأدب المكتوب الذي لا زم الإنسان الامازيغي منذ اكتشافه للكتابة الخاصة به بحرف تيفيناغ

كما تؤكد ذالك النقائش والمسكوكات التي عثر عليهافي الحفريات في عموم منطقة المغرب الكبير . وهذه التجربة المتواضعة أذهلت إمبراطوريات ودولا كانت سباقة للنهضة الفكرية بفعل الإستقرار السياسي كروما والإغريق...

وكل الكتابات التي أنتجت في هذه المرحلة جلها ارتبطت بواقعها المعاش وبقضاياها المنشغلة بها وقتذاك

كتابات لها علاقة جدلية بالذات والهوية والتراث كأفق ممكن للحلم الأمازيغي المتمثل في التحرر والإنعتاق من كل أشكال الإضطهاد والعنف الخارجي. أدب يتموقع بين الواقعي والتاريخي والجمالي. لينتعش الأدب بكل تجلياته التعبيرية. فهي مرحلة الإنتعاش والخلق والتوسع والإنتشار حتى شاع إسم أسماء الأدباء والمثقفين الامازيغ خارج مملكة نوميديا وأصبحوا ذائعي الصيت واشتهرت أسماء وكتب ومسرحيين كانت تعشق حضور عروضها من مستعمري الرومان. وكان هذا الأدب الامازيغي يعرف مراحل التطور وفق عامل التغيير الزمن الفزيائي والتطور الإقتصادي والظرف السياسي ويقسم عثمان الكعاك هذه المراحل إلى :

- ماقبل الإسلام؛
- العصر البربري الاول [قبل الفنيقي]؛
- العصر البونيقي؛
- عصر الإستقلال البربري؛
- العصر الروماني فالوندالي والبيزنطي.

وفعلا أثبتت الدراسات الأركيولوجية كما سلف القول أن هذه المستويات من خلال ما تم العثور عليه من نقائش تؤرخ للأدب الأمازيغي الذي انعدم حضوره في الكتابات التاريخية القديمة كما سيحدث نفس السلوك مع فترة الفتح العسكري العربي كما سنرى لاحقا

لتظل هذه المرحلة مظلمة في تاريخ شعوب المغرب الكبير والمغرب خاصة وقد تعمد المؤرخون عدم تناول هذه الفترة باعتبارهم كانوا مؤرخو البلاط الذي كان يجب أن يمدح وان يبرز كقوة لا بعدها قوة وهذا ما جعلنا لا نعرف شيئا عن الليبيين والموريين والنوميديين، ما عدا بعض الإشارات القليلة جدا عند بعض مؤرخي اليونان والرومان الذين لمحوا بالمرموز لهذه الفترة الأدبية التي اكتساها الأدب الأمازيغي الذي سجل وطنيته حتى باللغة الرومانية واللاتينية الوافدة بحكم غياب الإستقرار السياسي وغياب البنية المؤسساتية نظرا لما كانت تفرضه شروط المقاومة وقتذاك.

الأدب الأمازيغي في أتون "الهلوكوست"

رغم سريان الإتجاهات الشوفينية والإستئصالية التي تتنكر لكل موروث مكتوب باللغة الامازيغية فإن نقائش ومسكوكات البحث الاركيولوجي تفند جل الإدعاءات العنصرية لتقف شامخة بحقائقها العلمية والعملية والتي تثبت بالبت والمطلق أن الحضارة الامازيغية معطى واقعي وتاريخي لا يمكن لأي عاقل التنكر لها وما الأدب المكتوب باللاتينية وباليونانية لدليل قاطع على تواجد أدب أمازيغي متطور ومفعم بالفكر والفلسفة ماقبل مرحلة الإسلام والتي يصطلح عليها بالجاهلية عند الشعبويين وكان فيها الأدب مكتوبا و منتشرا بكثافة على مستوى تامزغا. إلا أن المستعمر لم يكن معه رحيما إطلاقا فأحرق كل ما وجده من كتب ومن مؤلفات ومسرحيات وكتب دين وفقه وأخذا عن مارمول يقول ابن الرقيق ويؤكد ان روما أحرقت كل الكتب التي وجدتها في إفريقيا لمحو وجود الامازيغ وما انفلت من يدها شوه وانتسب لغيرأهله وهي نفس الخطة الجهنمية التي انتهجها العرب أثناء دخولهم لشمال إفريقيا كما يؤكد حسن الوزان في وصف إفريقيا "لما كان الحكم بيد المبتدعة الفارين من بطش العباسيين أمروا بإحراق جميع الكتب حتى لا تقرألإلا كتب نحلهم"، وهذه ممارسات بشعة يشهد لها اكثر من مؤرخ وباحث نزيه كما يؤكد أمر الطمس والهجوم والإحراق والعبث بالمكتبات عباس الجراري في مقدمة كتابه الأدب المغربي من خلال ضواهره وقضاياه والذي يركز على أن الادب الأمازيغي لا يبدأ مع الفتح ومع إمارة الأدارسة، بل اعتبر أن مرحلة ماقبل الإسلام مرحلة غنية بالإبداعات والكتابات الأدبية والتي تستحق القراءة والصيانة باعتبارها جزءا من الذاكرة التاريخية الوطنية والجماعية. واعتبرالجراري العابثين بهذه الثقافة مجرمي حرب ولصوصا وعنصريين باعتبارهم جعلوا فترة مهمة من تاريخ المغرب خارج مدار التاريخ وفترة مظلمة في تاريخ شمال إفريقيا ككل.

كما ساهمت الصراعات العقائدية والمذهبية المتطرفة والإثنو إمارتية –طائفية – في تدمير ماتبقى من بعد الإستعمار الروماني وبداية الغزو العسكري العربي ويتمثل الأمر في الصراعات الدامية بين أهل البيت في شخص الامويين العبيديين والخوارج في بلاد المغرب وكان تطاحنا دمر المجال والأدب والشعر، دون أن ننسى الصراع الدامي بين المرابطين والموحدين الذين كانوا يكفرون بعضهم البعض كما كان الموحدين يغتالون ويطردون ويحرقون كل الكتاب الذين كانوا خارجين عن تمظهرات فكرهم العقائدي . لان الإختلاف على مستوى المذهبي كان ومايزال غير مقبول إطلاقا ولا تسامح فيه فكانت كل الكتابات الفكريةوالادبية الموجودة في فترة عصر الوسيط ضحية الصراعات والنزاعات المذهبية، فكانت فترة الطمس للأدب المكتوب والمدون إسوة بما تميزت به فترة الرومان، لأن الطبيعة الإستعمارية لا تختلف في توجهاتها وتوجساتها ومطامعها رغم اختلاف السياق التاريخي والسياسي.

الادباء الأمازيغ والنزعة الوطنية

لسوء الحظ، كان التأريخ مؤدلجا، والمؤرخون لا يكتبون إلا لتمجيد وتعظيم روما. لذلك لم تصلنا إلا أسماء قليلة جدا بالمقارنة مع ماكانت تزخربه المنطقة. وقد أشار هيرودوت وأندري جوليا وسالوست إلى أصوات كانت بارعة في المجال الأدبي والثقافي وكان لها باع طويل في المسرح والشعر والدين، نذكر منهم:

- يوبا الثاني الذي يعتبر من كبار المثقفين والكتاب والشعراء وهو أستاذ يوليوس قيصر ملك روما وله، مجلدات في شكل موسوعات علمية مغمورة ومجهولة كlybica وقصة الأسد الحقود و تاريخ المسارح وكتاب في النحو والنباتات. قال عنه plutarkos إنه نوميدي بربري من أكثر الأدباء ظرفا ورهافة حس، نصب له الأثينيون تمثالا في اثينا تقديرا وتمجيدا له في مهاراته الفكرية والأدبية وحبه للمعرفة الإنسانية وعشقه للأدب.
- ابوليوس هو أيضا كاتب وروائي وشاعر، كان القرطاجيون يهتفون باسمه في المسرح حسب المؤرخون القدامى. وكان القرطاجيون يسارعون لحضور محاضراته في قرطاج. ومن بين أعماله ديوان الأزاهر وكتاب في السحر.
- ترتليانوس المبدع الذي كان يناضل من أجل الحرية وضد الإستعمار له كتابات مهمة في الدين والأدب.
- القديس سان أوغسطين، المرجع الديني لدى الكنيسة الكاثوليكية في الإمبراطورية الرومانية والذي أثر في الفكر المسيحي. ومن أعماله الأدبية والدينية مدينة الله واعترافات، التي دافع فيها عن الهوية الإفريقية الأمازيغية وناصر الضعفاء والبسطاء.
- دوناتوس، وهو من الرافضين للسلطة الرومانية عبر عن ذلك في كثير من أعماله من بينها الروح القدس.
- باتيليانوس كاتب له مراسلات مع أوغسطين وكان خطيبا وكاتبا.
- فلوروس تشهد له كتابات المؤرخين أنه كان يشارك في المهرجانات الشعرية
- الشهيد ماتوس زعيم البربر ضد قرطاج، كما جاء على لسان المؤرخين، له إنتاجات في الأدب.
- ماس ايوس، من رجال الدين الامازيغ، كتب عنه الباحث عبد السلام بن ميس في كتابه "مظاهر الفكر العقلاني في الثقافة الأمازيغية".

أدب المقاومة

رغم اختلاف المراحل السياسية والظروف السوسيو اقتصادية والمدارس والتوجهات الفكرية، فإن الأدب الأمازيغي ماقبل الإسلام بشكل عام ومرحلة الغزو بشكل خاص، تميز في بعده التيماتي والغرضي بكونه ظل دوما أدب المقاومة والوطنية والذود عن الهوية والحرية والأرض والشرف والكرامة والقيم ...ولم يكن أبدا أدبا لاهثا خلف المتعة واللذة والإسترزاق. فالأمازيغ لم يعرفوا إطلاقا أدب البلاط بل أدب الأكواخ والأغوار والحقول...ولم يكتبوا تحت الطلب ولا إرضاء لزعيم ولا لسلطة .فالأدب عندهم مثل القيم التي لا تساوم وهو الرأسمال الرمزي الذي يبرهن عن فكرنا وتاريخنا وقوتنا وشيمنا وأخلاقنا. ورغم اختلاف المسارات والتوجهات والظرفيات للأدب الأمازيغي كما رأينا سالفا ظل كما هو متوارثا عبر الأجيال متمسكا بخصائص موحدة نابعة من صلب القيم الأمازيغية والهوية. ومن بين هذه الخصائص المشتركة، أنه كان دوما أدبا ذا نزعة إنسانية، أدبا للمقاومة، أدبا للرسالة الفكرية والثقافية والتربوية، أدبا نابعا من صلب الذاكرة والوجدان الأمازيغي. كما كان دوما أدبا متفتحا متسامحا منسجما مع كل التصورات العلمية التي تمجد العقل وتدحض الخرافات والأساطير والميتافيزقيا.

الأدب الأمازيغي في القرن العشرين

برزت في العقود الأخيرة من القرن 20 كتابات وإنتاجات فكرية وأدبية أمازيغية تتعلق بالهوية الأمازيغية والوجود التاريخي والهوياتي. ساهم في بلورت هذا الانتاج جيل مابعد الإستقلال الذي دخل الجامعة واطلع على العلوم الإنسانية والأطروحات الحقوقية والواقعية والوجودية، وتأثر بالمدارس الفكرية الغربية. وقد طرحت هذه النحبة من المؤلفين أسئلة من قبيل: من نحن وما خصوصيتنا؟ وما لغتنا؟ ... ومن ضمن هذه الثلة من كتب بالفرنسية والعربية كمحمد خير الدين وكاتب ياسين ومولود معمري ومحمد شكري ومولود فرعون ...وقد تأثر جلهم بفلسفة الإختلاف، واعتبروا أن الآخر ليس عدوا بل صديقا وأن التعدد اللغوي معطى مشروع وظاهرة قائمة.

ماهي الحداثة في الأدب الأمازيغي

المقصود بالحداثة في الأدب الأمازيغي هو المستوى الشكلي أولا، أي:

الانتقال من نص سماعي إلى نص بصري، من نص لسني إلى نص ورقي مكتوب، من جملة شعرية إلى جملة موسيقية، من شاعر القبيلة إلى شاعر المجتمع المدني، من الشاعر الجماعي إلى الشاعر الفردي، من الغرض إلى الرؤية الفنية ذات الجرس الموسيقي.

الشعر الأمازيغي النسائي بالريف : من االشفاهية إلى الكتابة

✍ جمال أزراغيد

تشكل منطقة الريف أرضا خصبة للإبداع بكل تجلياته ولغاته وأشكاله التعبيرية والاحتفالية عبر العصور، ومنها الشعر الأمازيغ .يعد هذا الرأسمال الرمزي أحد مكونات المشهد الشعري المغربي، وإحدى الممارسات الفنية الموغلة في القدم "قدم اللغة الأمازيغية في هذا البلد وبلدان شمال افريقيا"[1] حققت هذه الممارسة تراكما كميا وكيفيا لا بأس به لكثرة تداولها وانتشارها من الممارسات الإبداعية الأخرى. ارتبطت بحياة الناس وشؤونهم،وعبرت عن قضاياهم وأحاسيسهم، واهتماماتهم الروحية أسوة بشعر بقية الأمم الذي حمل في طياته حرارة المشاعر والتجارب.

قام الشعر الأمازيغي في الريف على الذاكرة الجماعية المعتمدة على السماع، والحفظ، والتداول الشفهي، والعفوية، والتلقائية، والمعاناة، والرواية، مما جعله صفحة إبداعية مشرعة للجماعة تتصرف فيها كما تشاء بالزيادة والنقصان والانتحال حسب مقتضيات الظروف الزمكانية والحاجات النفسية. من هنا، جاءت صعوبة الحديث عن المبدع الفرد الذي ينصهر ويذوب في المبدع الجماعي مما يقفل باب التمييز بين الإبداع الذكوري والأنثوي. لقد اندثر العديد من إنتاجه ضمن ما ضاع من هذا التراث الثقافي والحضاري المغربي.ولم تصلنا منه إلا بعض النصوص العائدة إلى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكانت هذه النصوص موضع التشكيك في قيمتها الجمالية والمضمونية بسبب تعدد الروايات وصعوبة التصنيف... فالمطلوب من الباحثين مضاعفة مجهوداتهم العلمية والأكاديمية، لتسجيل وتدوين هذا الشعر، وضبطه وتحقيقه حفاظا على هذاالتراث الشفهي المتوارث الذي أدى عبر تاريخه" وظيفة مزدوجة، فهو من جهة إبداع فني، يرمي إلى إثارة الأحاسيس والعواطف، ومن جهة أخرى هو سجل للأحداث والوقائع التاريخية، وحوار مع التاريخ"[2].

إذا استقرأنا المتن الشعري الذي بلغنا، فهو إما شعر غنائي مؤطر في شكل "ءيزران"، مرتبط بالغناء والرقص والحفلات العائلية والدينية والمعاناة العاطفية والاجتماعية،

---

(1) عبد الله شريق: الشعر الأمازيغي في الريف بين الشفاهي والكتابة، مجلة آفاق ع:72/نوفمبر 2006 ـ صك 95.

(2) نماذج مختارةمن الشعر الريفي، المهرجان الأول للشعر الأمازيغي ،جمعية الانطلاقة الثقافية (الناظور6 ماي 1979)، ص:5.

أنتجه الشيوخ"ءيمديازن" والنساء ،أو شعر سردي ملحمي" تقصصين"كقصيدة" ادهار ءوباران"، وقصيدة "أيا للا أومالي مالي".

ولم يعرف الشعر الأمازيغي بمنطقة الريف التدوين إلا في سنوات عقد التسعينيات من القرن العشرين. ومن هنا ستقتصر ورقتي على الشعر النسائي في المتن الشعري الأمازيغي الريفي المعاصر بغية التعريف بالشواعر الريفيات اللواتي ساهمن في إبداعه .ولا يعني ذلك التمييز بين الشعر النسائي و الشعر الرجالي لكون "الأدب الجيد هو الذي يحمل خواص عصره وتفاعله مع الهم الإنساني العام الذي يعاني منه الرجال والنساء على السواء"[1]، والذي ينبت نبتة أصيلة في الوطن متطلعا إلى النمو والازدهار، واختراق الحدود عبر الترجمة متى تحققت له مؤهلات الخلق والإبداع.

وعلى الرغم من الظروف الاجتماعية التي عاشتها المرأة الريفية ،فقد أبدعت منذ القديم في مجال الشعر إذ شاركت بقوة في إبداع "ءيزران"، نافذة عبرها آلامها وآمالها وأحلامها سواء كانت منزوية في عزلتها أم منخرطة في مجتمعها.كانت تعتبر " المناسبات العائلية والدينية أحسن فرصة لتمدد الإبداع الشعري النسوي مثل حفل الخطوبة وحفل العقيقة"[2]، وكذاالعرس وحفل الختان اللذين يمثلان مهرجانا للإنشاد الشعري الارتجالي. فالشابات ينشدن "ءيزران" بالنقر على الدفوف .أما النساء الأرامل وبعض المتزوجات فينشدن "اوا يارحمام إنو"[3] بلطم الأخفاف على القدور (ءيقذيحن) بعيدا عن أعين الرجال المتخفين في ضوء باهت. ولما تنتهي هذه المناسبات العائلية تلتجئ هذه الشابات إلى إبداع الشعر ومعارضة بعضهن البعض، وهن يقمن بأعمالهن خارج منازلهن. إلا أن مظاهر التمدن التي امتدت إلى البوادي والقرى قد ساهمت في انقراض هذه الأشكال الشعرية وخاصة "اوا يارحمام إنو"، أما "ءيزران" فلم يبق منها إلا القليل في عمق بعض البوادي الريفية. ميزة هذا الإبداع الشعري هو اقترانه " بالإنشاد في الريف، وقد كان لهذا الاقتران أثر على مواضيعه وتطوره"[4]. إذ يصعب تذكر "ءيزري" من دون ضبط إيقاعه ولحنه. وربما ذلك هو السبب في انتقاد المرأة لقرار محمد عبد الكريم الخطابي الداعي إلى منع الإنشاد الشعري في التجمعات العائلية والقبائلية لضرورة أمنية، حيث تقول إحدى الشاعرات:

---

(1) محمد يحيى قاسمي ، الأدب النسائي بالجهة الشرقية.

(2) زاهية أفلاي: المرأة في الشعر الأمازيغي باعتبارها مبدعة وموضوعا: منطقة الريف نموذجا ـ ص: 2

(3) نموذجان وِرِدا على لسان جدتي:

أياو أي لحمام ءينو
ألالاّ ثسريث نغْ ءيغوراف نْتَغْماسْ
ءيشم ءوِمْين ءقذْ أقاما ذو باياسْ
أياو أي لحْمام ءينو
مامي لعزيزْ ءينوما يَمِّي ثْكَسّيذْ رْهَمْ
ءابْريذْ نتّوموبين أهولندا يـــــاخْذَمْ

(4) زاهية أفلاي ، نفس المرجع ـ ص:3

مولاي محند ماذْوا ذرَحْكامْ ءينَشْ

أومي تقيم لالابويا واثدجي ذي ثاموثْ ءينشْ[1]

لقد كانت الشاعرة الريفية محط فخر، وتمجيد من طرف عائلتها لتغنيها بأفرادها ولإلتزامها بالأخلاق والأعراف الاجتماعية. وإذا ما تجاوزت هذه الحدود الحمراء عُدَّت حمقاء أو راقصة ماجنة " تامشضحت" وطردت من قبيلتها. آنذاك لا يشاطرها في محنتها إلا أشباهها " ءيمديازن" المرفوضون اجتماعيا. والشاعرة الريفية تحن دائما إلى مرحلة العزوبة التي تعتبرها مرحلة التعبير الشعري الحر والصادق عن المشاعر والأحاسيس العاطفية. أما مرحلة الزواج فتعتبرها قيدا ووأدا لصوتها الشعري انصياعا لسلطة الرجل الريفي، حيث تقول إحدى الشاعرات:

أجاي أذراغ ماحد ذاراي إنو

ماحد واذيَخريقْ رْكيذ كوضارينو[2]

شكلت الذاكرة النسائية الريفية ، إبان مرحلة الشفاهية، خزانا للشعر تتناقله الألسن من قبيلة إلى أخرى ومن شاعرة إلى أخرى. ولم يشفع لهذا الشعر بالتدوين والكتابة إلا في أواخر السبعينيات عندما نظمت جمعية الانطلاقة الثقافية بالناظور المهرجان الأول للشعر الأمازيغي في 06 ماي 1979 وأصدرت مطبوعا يتضمن نماذج مختارة من الشعر الريفي، وكان من ضمنها قصيدة"ءوحرغ صقارغ"للشاعرة فاظما الورياشي إلى جانب شعراء ذكور آخرين. وفي هذه الفترة تكون المرأة الريفية قد كتبت القصيدة المتماسكة ذات الأبيات العديدة بدل الـ"ءيزري "(البيت المستقل) بعدما توفرت لها مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية. ومن ذلك الحين ،والشاعرة الريفية تعتلي منابر المهرجانات والأمسيات الشعرية المنظمة من طرف الجمعيات الثقافية وبعض الأحزاب التقدمية، فبرزت مجموعة من الأسماء الشعرية كـ (فاظما الورياشي، لويزا بوسطاش، عائشة بوسنينة، ميساء رشيدة المراقي، نزيهة الزروالي، عائشة كوردي، إلهام أمجاهد...). لم تكتف هذه الشاعرة بالقراءة فقط بل أصرت على إصدار دواوين شعرية إغناء لمكتبة الأدب الأمازيغي. وهكذا ظهرت منذ التسعينيات من القرن العشرين إلى اليوم سبعة دواوين شعرية بأمازيغية الريف. أولها ديوان "عاذ أخفي ثرزوذ"(ستبحث عني فيما بعد) لعائشة بوسنينة وديوان "يسرامذاي ءاوار" (علمني الكلام) للشاعرة فاظمة الورياشي الصادرين سنة 1998 ، وديوان"ءيوشيي ثورجيث إنو"(اعطني حلمي) للشاعرة مايسة رشيدة المراقي الصادر سنة 2000 التي ستنشر ديوانها

(1) الحسين الادريسي: الشعر الغنائي الريفي بالمغرب ، مجلة الثقافة الشعبية ، ع:4/شتاء 2009، ص:92.

(2) زاهية أفلاي ، نفس المصدر، ص:7.

الثاني " اصحنحين ايزوران"(صهيل الجذور) سنة 2004، ثم ستنشر الشاعرة عائشة بوسنينة ديوانها الثاني"ءيذارايي" (اذكرني) سنة 2009. وفي نفس السنة سيظهر ديوان الشاعرة عائشة كوردي "ازلان نتوذارث"(أشعار الحياة) . وآخر ديوان هو"ءيروح زمان"(مضى الزمان) للشاعرة إلهام أمجاهد الصادر في ماي 2010. الملاحظ على هذه الدواوين هو:

1- استهلالها بمقدمات تصديرية ونقدية من طرف باحثين ونقاد وشعراء (د. عبد السلام خلفي، د. جميل حمداوي، أحمد الزياني، حفيظ أزكاغ)؛

2 -اعتمادها الحرف العربي كدواوين الشاعرتين عائشة بوسنينة وإلهام أمجاهد ، و الحرف اللاتيني كدواوين فاظمة الورياشي وميساء رشيدة المراقي، أو مزاوجتها بين الحرف اللاتيني والحرف الأمازيغي (تيفناغ)كديوان عائشة كوردي ؛

3- تعريب قصائد ديوان" اصحنحين ايزوران"(صهيل الجذور) للشاعرة ميساء رشيدة المراقي.

ونظرا لصعوبة الإحاطة بكل الخصائص المضمونية والشكلية لهذه الدواوين سأقتصر على أول ديوان صدر"عاذ أخفي ثرزوذ" (ستبحث عني فيما بعد) (1998) للشاعرة عائشة بوسنينة وآخر ديوان "ءيروح زمان" (مضى الزمان) للشاعرة إلهام أمجاهد (2010) اللذين يشتركان في تبنيهما الخط العربي وتقديمهما من طرف د. جميل حمداوي، وفي مجموعة من التيمات الدلالية والموضوعاتية منها:

تيمة الكينونة والهوية:

تعالج الشاعرتان قضية الهوية والكينونة الأنطولوجية في أبعادها اللغوية و الإنسية الإيجابية، وذلك من خلال الدفاع عن اللغة الأمازيغية وحضارتها وثقافتها وأبجديتها (تيفيناغ)، والإلحاح على تعلمها وكتابتها لأن في ذلك تشبثا بتراث الأجداد، وأملا في يناعتها وإشراقها، حيث تقول الشاعرة عائشة بوسنينة:

ثمَزيغتْ النَّغْ أترغ سُ فوسْ إنُو
أتَرِغ ذِزْرَنْ سِ ذمَّنْ إنُو
أتَـرِغ خَثوْريقْثْ حَما وَتَنْتَو
تمزيغت النَّغ زِنَدَّق يِرْسْ إنـو
مَرَنْكَخْـثْ نْكَغْ رَجْـذوذْ إنو[1]

(1)عائشة بوسنينة:ديوان "عاذ آخَفي ثرزوذْط ، ط1998/1، ص:9.

من هنا، تحملت الشاعرة الكثير من المتاعب والمحن بغية إحيائها من جديد:

خَمْ إِسِغْ رَمْحَيَنْ مْغَرنْتْ أمِذْرارْ
خَمْ إيرَزُّغْ الجّيرَثْ ذَنْهَرْ
خَمْ أُرِنو يَذعَقْ يكِّ أضِصْيارْ
خَمْ حَزْنَنْت ثْبَحَّرْ أُكِنْت أذْ سْغَمْيَنْتْ نْوارْ
خَمْ إغَمَّمْ أُجَنَّ يُكِ أَذيوَّثْ وَنْزارْ[1]

وعلى نفس النهج سارت الشاعرة إلهام أمجاهد التي أعلنت افتخارها واعتزازها بهذا اللسان الأمازيغي القادر على مضاهاة مختلف لغات العالم في الحياة :

ناشين ذيمازيغان
ءاثنيني واثنتفار
ءاناري ءيراس ناغ ذوداليس
ءاثنسقاذ واني ربحار
ءاثناساشان ءيراكنوس
بيلا ءيراس ناغ بيدار[2]

إلا أن هذه اللغة في حاجة إلى أخت تشاركها في الوجود، ألا وهي اللغة العربية التي تجمعهما أواصر الدين. ولذلك أنَّبت الشاعرة عائشة بوسنينة هذه الأخيرة على فعلتها الشنيعة حينما تركت أختها تندب حظها التعيس في جبال الريف قائلة:

تَسْمح ذَيِ وَنْتشَـمَ ثَجِّي غَ وَحْذِي
خِ ذُرارْ نَرّيفْ يَتْسوذ ذَيِ أُبَحْري
عَمَّسْ وَثسَّقْسِ وَسْثن شَ مَنِ إتّري
أَخْمِ وَيْثَسِّنْ ذْوَشْمس زِمرمي
يَسْمُنَنَغْ الدّينْ إذِ يَجّا سِضَرَبِّي.[3]

---

(1) نفس المصدر، ص: 11.

(2) إلهام أمجاهد: ديوان"ءيروح زمان" ط2010/1، ص:40.

(3) عائشة بوسنينة، المصدر السابق، ص:13.

تيمة المكان:

تختلف نظرة الشاعرتين إلى الأمكنة، فعائشة بوسنينة استوقفتها بلدة دريوش التي تعشش فيها الغبن والتهميش والتسيب والقبح إلى درجة عالية حيث تقول في قصيدتها "ادروش":

اثْغَـذْرَمْتَثْ غَثْمُرْثْ اثْعَجْنَمْخَسْ سُضَرْ
ثَقَـْذَمَسْ ثِمَسِّ أرِّمْـثْ أنَّـسْ ثَرْغَرْ
ثَقْذَمَّسْ ثِمَسِّ أتَمَّثْ عَمَّسْ أتّظْهّرْ
يَقِّمْ ذَيَسْ رَعْمَرْ إتَرِ يَتَّرْ.(1)

أما الشاعرة إلهام فاستحضرت مدينة الحسيمة الباذخة بجمالها الطبيعي في قصيدتها "لحوسيما":

لحوسيما ءايازري ءيزارياوان
ءاثاذباث ياسين
جار ربحار ذي ذامراون
رعوين نام يافسوس
ءام واماش نوابريوان
سوبحان ءارابي ءيخارقان رقاد نام(2)

تيمة الغربة:

عرف أهل الريف هجرات كثيرة إلى الجزائر إبان مرحلة الاستعمار حينما شاع الجوع في المنطقة بحثا عن لقمة العيش. واستمرت هجراتهم حتى بعد الاستقلال تجاه أوربا قصد العمل وتحقيق أوهامهم . وقد أشعلت الهجرة مشاعر اللوعة والحنين والشوق إلى ذويهم وأصدقائهم. فقصيدة " مسعود" للشاعرة عائشة بوسنينة تحكي قصة معاناة أحد المهاجرين بسبب فقدان هويته الأمازيغية:

إعوْذيي جـدي ثْحَجِت ذِثَمْزي
إنِّي مسْـعوذْ إهَجَر أكَرْهَدي
ذِرْحَقَّثْ نْتَمَزِغْت وتّجِّنْ أتَري

---

(1) نفس المصدر، ص: 21.

(2) إلهام أمجاهد، المصدر السابق، ص:41.

مَسْكينْ مسعودْ إهّجَرْ ثِمُرا

مَشْحَرْ إيَيْسٍ ذْرَمْحَيَنْ مَشْحَرْ ذْتَمَرا[1]

وتظل الغربة الذاتية والمكانية تلك النار التي تسري في الشعر الأمازيغي ، إذ تدعو الشاعرة في قصيدتها "رغربيث" أبناء الريف إلى العودة لخدمة أرضهم هروبا من الغربة :

ذْوَرْدْ أمِّنو إعِزَّنْ

قَرْمَوْتْ ثْفَرَّقْ

ثْوَدّاذْ ذثمرا

ثَجِّذْ يَمَّشْ ثْحَرَّقْ

رعْذو أمِّنُو وَشِتشْ أتّشَّذْ

وَخَّ ثْغَيَنْدارْ وَخَشْ ثِتصدّاقْ

رَغْرُبيَثْ انَّشْ أمَثْمَسّي ثْحَدَّقْ .[2]

ونفس التيمة تتناولها الشاعرة إلهام فتغري المغترب بالعودة إلى أرضه، لما تزخر به من خيرات وعز ومناظر طبيعية مشحونة بالدفء والحرارة بدل أرض الغربة حيث الذل وبرودة الجو والعلاقات الإنسانية، حيث تقول في قصيدة"ثاماث ناش خار":

ءاوانْ يَزْنوزان ثوذارث ناشْ سارخا

خاراس شْوايْتْ ءاج راعقارْ ناشْ يامْغارْ

ثْسامحاذْ ذي رعاشاثْ ثو كاذْ غا راغْروبيياثْ

ثواطيذْ خاسْ ذي رابحارْ

ثعاجباش ثاسماضْ ذْواذْفارْ نْ رابْدا

ثْسامْحاذْ ذي راحْنونيياثْ تفوشْتْ تاحْما

ماني غاثافاذْ ءامْ وايذوذْ ناثْماثْ ناشْ .[3]

---

(1) عائشة بوسنينة، المصدر السابق، ص:25

(2) نفس المصدر، ص:24

(3) إلهام أمجاهد، المصدر السابق، ص:16

تيمة فلسطين:

مثلت القضية الفلسطينية قضية إنسانية جوهرية في الشعر الأمازيغي المعاصر نظرا لما يعانيه الشعب الفلسطيني من ويلات ومصائب وعذاب ومآس لاتقهر بسبب الوجود الإسرائيلي الغشيم. ولهذا نجد الشاعرة عائشة بوسنينة تذرف الدموع الحارقة على مآل أرض الأنبياء المؤلم، وأطفال الحجارة البواسل مؤكِّدَة بحدسها الإبداعي في قصيدتها" "أَمَطَّ أَخْ فِلسطينْ" أن النصر قريب :

روغْ إِ مَطَّوَنْ اهْوَنَيَدْ زِثِطَّوِنْ
روغْ أَخْ فِلسطينْ يارَبِّ اَخَسْ إِحِنْ
روغْ اخْيَيْثْما إِحَنجِنْ إِمَزْيَنَنْ
كَسِّنْ إِزْرا اتْحَجَّنْ أُذَيَنْ
روغْ أَسُوُرْ إِنو اقْذَنَي إِمَطَّوَنْ . (1)

كما اهتمت الشاعرة إلهام بنفس القضية في قصيدتيها"ءافيليسطين"و"ويقاطاع راياس"داعية إياها إلى الانتفاضة والدفاع عن نفسها حتى تغير واقعها المر والمدمي ، قائلة:

ءازْرو يانهازْ ياسيوارْ
قيبارْ نامْ
كْسانام ثامْزي
هاذْمان ثوذاثْ نامْ
سغويْ وي تاسْقارْ(2)

ويبقى الدافع إلى المجاهرة بحق فلسطين في التحرير هو الدين الإسلامي الذي يقوي رابطة الأخوة والجهاد لدى كل المسلمين مهما اختلفت أجناسهم:

فلسطينْ نْيَمْسَرْمَن وجِّ وِتْغَيَنْكَرْنْ
أُذَيَنْ أَذَخْرَنْ عَمَّسْ أَظَمْظْهَرْنْ (3)

---

(1) عائشة بوسنينة، المصدر السابق، ص:26

(2) إلهام أمجاهد ، نفس المصدر، ص:7

(3) عائشة بوسنينة، نفس المصدر، ص:26

فيليسْطينْ ديسامْ نَمْ
دينْ نامْ ذا مسرامْ. [1]

تيمة الذات:

لم تنس الشاعرة الريفية همومها الذاتية والعاطفية من التعبير عنها في أشعارها الملهمة والجذابة للآخر الذي يقابل حبها الصادق بالخيانة والغدر والرحيل لكنه سرعان ما يندم لأنه لم يجد عوضا لها. ولذا تقول الشاعرة عائشة بوسنينة في قصيدتها" عاذْ أَخفِ ثَرْزوذْ":

أَرْزو مَتَرزوذْ وتِّفذْ بُومْشَنْ
مَـنِ غثَخزَرْذْ وَتِّفَذْ بُومَنْ
أَتَرْزوذْ ذِرَبْحَرْ أَتَرْزوذْ ذَكْغَزْرَنْ
عاذْ إِغَثْ فَكَّذْ مَشْحَرْ تَكِّذْ ذْغَزُّو
أَتروذْ إِمطَّوْنْ أَتَسَّرْقِذ أُرو [2]

والشاعرة إلهام تتحدث عن تجربة الحب والعشق الحارق الذي تسرب إلى قلبها وحياتها حيث تقول في قصيدة"واشاتسيميحاغْ":

ثوذفاذْ ثوذاثء ءينو
ءام راعوينْ نارْربيعْ
ثهازاذايي رافروغْ
ثاجيذْ ءورْ ياتشاعشيعْ
ثوذْفاذْ ثو ذاث ءينو
ءام ثفوشت ءونابذو
ثاسْحاقاذايي ءيزَورانْ.
ثاجيذْ ءورْ ياترو. [3]

لكن في غمرة هذا الحب الحارق المنهار التارك لذات محطمة تلوك الآلام وأرق الليالي. تطلب من الحبيب أن يعلمها أبجدية النسيان التي أتقنها في ظل هذه العلاقات الاجتماعية المتفسخة كما في قصيدتها "سرامذايي":

---

(1) إلهام أمجاهد، نفس المصدر، ص:7

(2) عائشة بوسنينة، نفس المصدر، ص:28

(3) إلهام أمجاهد، نفس المصدر، ص:35

واحشاخْشاكْ
سْرامذايي
ءاشاكْ كساغْ زي رْبارْ
ءاشاكْ عْذوغْ
سرامذايي ما شغا كاغْ
ءاذاسْ حاقاغْ ءامَاطا [1]

أو يجعلها زوجة تنير بيته التزاما بميثاق الحب والعهد الذي جمع بينهما لفترة طويلة في السر بعيدا عن أعين الناس، وحفاظا على تقاليد المجتمع الريفي كما في قصيدتها" ويناطا ءوسان ءينو":

وذايي تاتو
خيْياقْ.. هاجارء.. بادْرايي
ماشا ويذايي تاك تحاجيتْ
ءاتعاو ذاذْ ءيحادْ ناغْني
خْساغْ ءاذاقيماغْ
ذي ثاداثْ ناشْ
تفوتْ زاياس تواريذْ.[2]

هذه أهم التيمات المشتركة بين الشاعرتين، وإن كانت هناك بعض التيمات الفارقة بينهما كتيمة الطفولة الحاضرة بقوة في ديوان الشاعرة عائشة بوسنينة لأسباب ذاتية ولاهتمامها بمحكيات الأطفال. أما الشاعرة الثانية فتحضر عندها تيمة الزهد في الحياة على غرار الشاعر حسن الموساوي، حيث ذمت الدنيا ودعت إلى القناعة والشكر لفضائل الله والأخلاق الحميدة رغم فتوة عمرها.

إذا كانت التجربة الشعرية الأمازيغية المعاصرة قد حاولت استثمار إمكانيات القصيدة الجديدة وتشغيل آلية التخييل بهدف تجاوز مقومات الموروث الشعري التقليدي"ءيزران". هل استطاعت الشاعرتان توظيف ذلك في ديوانيهما؟

---

(1) نفس المصدر، ص:23

(2) نفس المصدر، ص:33

إن ديوان الشاعرة عائشة بوسنينة يتضمن 14 قصيدة قصيرة تتراوح مابين 12 و21 بيتا اعتمدت فيه قصائد تقليدية في بنائها، متنوعة البنى فهي تارة مقطعية كالقصائد:(ارعز إنو يمغن - اتمزغت اتعرفت - رمعشرث نربحر - ثسكورث ذي رقفز - ادروش - رغربيث - مسعود - عاذ أخف ثرزوذ) أما البقية فهي موحدة كلها، بخلاف ديوان الشاعرة إلهام أمجاهد الذي يتضمن 30 قصيدة لايتعدى فضاؤها الطباعي حجم الصفحة المتوسطة، حديثة في بنائها تتفاوت أسطرها الشعرية في الطول والقصر تبعا لقوة وضعف الدفقة الشعورية. تتخلله 7 قصائد مقطعية:(ءافيليسطين - ثاقصيصت ءيخام غايريغ - سيوظام ثابرات ءينو - واشا تسيميحاغ - وي يانان تمازيغت توادار). وكل نصوص الديوانين تجمع بين الذاتية في التعبير والموضوعية في الطرح والتصوير. يطبعها طابع الغنائية ماعدا قصيدة "مسعود" للشاعرة بوسنينة التي وظفت فيها تقنيات السرد والحكي.

ومن ناحية الإيقاع فالشاعرتان اخترقتا العروض القديم "رميزان ن تانعاش"أي(لايارا لايارا لايارا لابويا) بما وظفتاه من تحويرات وتغييرات . فعائشة بوسنينة تبنت الشكل القديم بما فيه من وحدة القافية والروي أو تنويعهما ، ومع ذلك لم تنجح في الحفاظ على هذا الوزن، فبالأحرى الشاعرة إلهام التي ثارت عليه بعدما تبنت هيكل قصيدة النثر . .

ومن جانب الإيقاع الداخلي وظفت الشاعرتان مجموعة من المظاهر الفنية كالتكرار والتوازي ، فمثلا في قصيدة"خم إثْرَزو" لبوسنينة نلاحظ تكرار الكلمات الآتية بأعداد مختلفة:(شم - دجرث - دنهر- خَمْ - . . .) والصيغ الصرفية مثل :(يورْ - نورْ) إلى جانب التوازي مثل : شَمْ تْفَوْتْ شَمْ ذَنّورْ شمْاتّزري شمْ ذيورْ.

وفي قصيدة إلهام "سيوظام ثابرات ءينو" تكررت الكلمات التالية: (ذاياس - وذاياس - رامعاني - ءينو . . .)إلى جانب تكرار اللازمة أربع مرات: (سيوظام ثابرات ءينو) والصيغ الصرفية:(رافراح - راحزان) والتوازي بين الشطرين التاليين:

ذاياس رمعاني خ - رافراح

ذاياس ءيماطاون ذ - راحزان

ومن هنا فالمعجم الشعري عند الشاعرتين تتوزعه حقول دلالية متنوعة: (حقل الذات - حقل الهجرة - حقل الغربة - حقل إجتماعي - حقل الوطن - حقل الأرض - حقل الطبيعة . . .).أما لغتهما فتتصف بالبساطة والوضوح والتداول اليومي - إلا في ما ندر - في قبيلة قلعية بعيدة عن لغة أهل الريف التي تمتاز بالأصالة والعتاقة التاريخية والمعجمية والإغراب. تطفح هذه اللغة ببعض الكلمات العربية الدخيلة ، مثل:(اظهار - ءيعيزان - لماكتاب - راخبار - راحزان . . .).

بيد أن هذه اللغة تمتاز بشاعرية التعبير ورونق التصوير، وذلك من خلال استخدام صور شعرية تتكئ على التشبيهات والاستعارات الحسية المأخوذة من الطبيعة بهدف التشخيص والأنسنة، كما يظهر في الأبيات والأسطر الشعرية التالية:

التشبيهات:

ثوذفاد ثوذاث ءينو
ءام راعوين ناربيغْ
ثوذفاد ثوذاث ءينو
أم ثفوشت ءونابذو (1)

الاستعارات:

مايا مي ءايور ءينو
ثيوورا ناش رابد ءازمانط. (2)
إوَصَّيي رِبْحارْ يَنَّيي صبارْ
سْوَفرْ نَسْ أتَري خْوَزرو (3)

وتلتجئ الشاعرتان إلى استخدام الرموز الطبيعية والتاريخية والمكانية:(ثاسكورث - صباحْ - ثزاوضا - كوركو - عبد كريم لخطابي - موحاماذ ءامازيان...). فالشاعرة بوسنينة ترمز لليلية المستعمرة بالحجل المسجون في القفص" ثاسكورث ذي رقفاز":

مَنْعان ثاسَكُّرْثْ شادّانْتْ سوفيرو
اكينْت ذيرْ ققاز ءاكين ذايَس غزو
ماشا ثشنَ غربِّ مَشْحَ غَسْ ثْرو (4)

كما أن الشاعرة إلهام ترمز بالصباح إلى الأمل والإشراق والغد المنشود:

جيراث ما را تازو كاث
قاذْ ياصْباحْ رْحارْ
ءاذْثواريغْ ءيبريذانْ. (5)

(1) نفس المصدر، ص:35
(2) نفس المصدر، ص:73
(3) عائشة بوسنينة، المصدر السابق، ص:18
(4) نفس المصدر، ص:18
(5) إلهام أمجاهد، نفس المصدر، ص:21

واللافت في نصوص الشاعرتين هو غلبة التقريرية والمباشرة والوصف الواضح سوى بعض الصور التي تتسامى فيها اللغة اليومية إلى لغة شاعرية انزياحية أو تتناص مع نصوص شعرية أمازيغية قديمة وحديثة. .

وخلاصة القول، إن قراءتي للديوانين كشفت لي أن الشاعرتين محاصرتان بما ينغص أحلامهما وتطلعاتهما من ضغط رمزي يصادر حلمية الكينونة الأنثوية وطلاقتها وحيويتها داخل مجتمع ذكوري ريفي. وأنهما تكتبان من نقمة الواقع و الإحساس بفقدان الهوية الأنطولوجية. ولا تتغلبان على ذلك إلا بالكلمة الشعرية المعبرة وبقوة حضور الذات ، زادها التشبيهات والمجازات الحسية الغارقة في السطحية والمباشرة من دون تحسين توظيف الذاكرة التراثية والتاريخية التي ترد في شكل مستنسخات تناصية عفوية لا غير. شعرهما يمثل الخطوة الأولى "صُرِفْ ءينو ءامزوار" ورسالة قابلة للإرسال "سيوْظامْ ثابراتْ ءينو". لكن هذه الرسالة طاقتها التخييلية ضعيفة لم تبلغ مستواها البليغ الوارف في التخييل الرمزي والأسطوري بفعل معيقات أهمها:

- ضعف التكوين الدراسي لشواعر الريف وقلة تجاربهن في الحياة رغم ما يمتلكنه من مواهب إبداعية.
- اقتصار المهرجانات الشعرية الأمازيغية على اللغة الأمازيغية مما يضيع فرصة التلاقي والاطلاع على تجارب الزجل والشعر العربي والعالمي.
- تغييب الشاعرات الأمازيغيات من المهرجانات الشعرية الوطنية والعالمية ومن وسائل الاتصال السمعية والبصرية .
- غياب الدراسات والأبحاث والمقاربات النقدية لإبداعات الشواعر الأمازيغيات الريفيات.

آن للشاعرة الريفية أن تنخرط بقوة في عنت الكتابة، وما أدراك عنت الكتابة ، ومجاهدة ضراوة اقتضاءاتها الفاتكة، والسكن في بيت ريفي منفتح على التجارب الشعرية العالمية.

إشكالية المعروض والمطبوع في المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف

✍ جميل حمداوي

توطئة:

عرفت منطقة الريف مجموعة من النصوص المسرحية الناطقة بالعربية والأمازيغية على حد سواء. ولكن هذه النصوص بقيت لفترة طويلة عبارة عن عروض شفوية غير مدونة وغير منشورة ورقيا أو رقميا ، ولم تجمع إلى حد الآن، ولم تطبع ليطلع عليها الآخرون. وإذا كان السوسيون قد أصدروا أول نص مسرحي سنة 1983م ، وكان تحت عنوان:" **أوسان صميدنين/ الأيام الباردة**" لومن علي الصافي، فإن أول نص مسرحي أمازيغي ينتجه مبدع ريفي كان سنة 2002م مع بشير القمري تحت عنوان:" **إكليدن/ الملوك**" ، وذلك على الرغم من أن هذا النص المسرحي كتب باللغة العربية. في حين نقرر بأن أول نص أمازيغي أطروحة وكتابة وخطا هو نص:" **واف waf**/ الفزاعة " لمحمد بوزكو سنة 2009م.

ويتبين لنا من كل هذا أن هناك عشرة نصوص مسرحية من إنتاج أبناء منطقة الريف، وهي مكتوبة باللغتين العربية والأمازيغية . إلا أن بشير القمري يعد من أكثر كتاب منطقة الريف إنتاجا وتراكما في مجال الكتابة المسرحية، وذلك بأربعة نصوص درامية متعاقبة.

بيد أننا سنركز في هذه الدراسة على النصوص المسرحية ذات البعد الأمازيغي سواء أكانت مكتوبة باللغة العربية أم بالخط اللاتيني أم بخط تيفيناغ.

المسرح العربي المكتوب بمنطقة الريف:

يمكن الحديث ضمن هذه النقطة عن مرحلتين أساسيتين ضمن المسرح العربي بمنطقة الريف: مرحلة المسرح العربي المطبوع وغير المطبوع.

أ- المسرح العربي المعروض بمنطقة الريف:

من المعروف أن ثمة فئة من كتاب المسرحية العربية بمنطقة الريف الذين كتبوا المسرحية بكل أجناسها و أنواعها وأنماطها، ومن هؤلاء: عبد الله عاصم، والحسين القمري، وسعيد الجراري. بيد أن هؤلاء لم يدونوا نصوصهم المسرحية، ويوثقونها ، ويطبعونها في كتب ومؤلفات مسرحية مستقلة أو مشتركة، بل بقيت إنتاجاتهم الدرامية شفوية الطابع والملمح. فمسرحية" **عودة محمد الخامس من المنفى**" مثلا لم تدون إلى حد الآن. ومن المعروف

أن هذه المسرحية كانت بمثابة أول عرض درامي تم تقديمه باللغة العربية بمنطقة الريف. والمسرحية كما هو معلوم من تأليف الدكتور عبد الله عاصم ، وقد تم تشخيصها على خشبة السينما الإسباني بمدينة الدريوش في شهر يونيو من سنة 1956م ، وذلك من قبل مجموعة من شباب هذه المدينة الذين يتكونون من أكثر من اثني عشر فردا ، ومن هؤلاء: الدكتور عبد الله عاصم، والأستاذ سعيد الجراري، والأستاذ عبد السلام بوعنان، ومحمد بوعنان، والأستاذ الصغيّر الوكيلي ، وميمون الحقوني ، ومحمد الحقوني ، وعثمان عاصم، وأحمد البوفراحي، ومحمد المزوجي، ومحمد التمسماني، ومحمد التجاني.

ب- المسرح العربي المطبوع في منطقة الريف:

يعتبر الدكتور عبد الله عاصم من الكتاب الأوائل الذين بادروا إلى نشر نصوصهم المسرحية، حيث كتب مسرحية تاريخية واجتماعية في عشرة مشاهد بعنوان:" **أبطال العدالة**" في أكتوبر 1956م، وقدمتها الإذاعة المغربية على أمواج أثيرها في صيف 1963م[1]. وكتب عبد الله عاصم أيضا مسرحية هزلية تحت عنوان" **المشعوذ**"، وغيرها من المسرحيات التي لم نتوصل بعد بها للتأكد منها...

وبعد ثلاثة عقود، ستظهر مجموعة من الإصدارات المسرحية ، مثل مسرحيتي بشير القمري:" **رجعة ليلى العامرية**" ، و" **التنين**" سنة 1991م [2]، ومسرحية عبد السلام بوحجر:" **ملحمة القمر الأزرق(الصخرة السوداء)**، وذلك عام 1993م [3]، ومسرحية :" **السعادة**" لمحمد شكري سنة 1994م[4].

أما في سنوات الألفية الثالثة، فقد صدرت مسرحيات عربية مطبوعة ، مثل: مسرحية :" **ياقاضي القضاة**" لبشير القمري سنة 2002م[5]، ومسرحية:" **الموت بالتقسيط**" لخالد قدومي سنة 2009م [6]، و" **نصوص مسرحية للصغار والكبار**" لجميل حمداوي في نفس السنة [7].

ويعد بشير القمري من أكثر كتاب منطقة الريف إنتاجا في المجال المسرحي، حيث حقق

(1) د. عبد الله عاصم: كدية أومليل، القرية الصوفية العالمة، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرابط، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص:498؛

(2) البشير القمري: رجعة ليلى العامرية/ التنين: مطبعة المتقي برينتر، الرباط، الطبعة الأولى سنة 1991م؛

(3) عبد السلام بوحجر: ملحمة القمر الأزرق(الصخرة السوداء)، مطبعة دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1993م؛

(4) محمد شكري: السعادة، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م؛

(5) البشير القمري: يا قاضي القضاة، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2002م؛

(6) خالد قدومي: الموت بالتقسيط، مطبعة ووراقة المقدم بالناظور، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م؛

(7) جميل حمداوي: نصوص مسرحية للصغار والكبار، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م؛

تراكما كبيرا في هذا الميدان بمسرحيات عربية وأمازيغية، في حين يعتبر عبد الله عاصم أول من كتب مسرحية في منتصف الخمسين من القرن العشرين. ونرجو أن يبادر كل من سعيد الجراري وحسين القمري إلى طبع نصوصهما المسرحية ورقيا أو رقميا، وما أكثر هذه النصوص المسرحية التي تم إنتاجها منذ سنوات الستين من القرن الماضي إلى يومنا هذا!

المسرح الأمازيغي المكتوب بمنطقة الريف:

يعرف المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف إشكالية ماهو معروض وماهو مطبوع، فالمسرح الأمازيغي الريفي بقي لفترة طويلة غير منشور في الصحف والكتب، وذلك لأسباب ذاتية وموضوعية، وأسباب معنوية ومادية. بيد أنه مع سنوات الألفية الثالثة، وفي فترة متأخرة بالمقارنة مع المسرح الأمازيغي السوسي، سيدخل مجال الطبع والنشر بشكل مقل ومحتشم إلى حد الآن.

أ- المسرح الأمازيغي المعروض بمنطقة الريف:

يعلم الكل أن المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف بدأ بشكل ارتجالي منذ السبعينيات من القرن الماضي، لينتقل إلى نصوص مسرحية فردية معروضة لم تدون، ولم توثق توثيقا ورقيا أو رقميا. وبالتالي، لم تجمع في كتب مستقلة أو مؤلفات مشتركة إلى حد الآن. وبعد أن كان التأليف جماعيا مع مسرحية:" **ءيرحاكد ءاميثناغ/ وصل ابننا**" سنة 1978م، شارك فيها مجموعة من الممثلين كفخر الدين العمراني، ومصطفى بنعلال، وفاروق أزنابط، ومحمد لحميدي، والعربي عبد العظيم، ورشيد العبدي. وينطبق هذا الحكم أيضا على مسرحية:" **ءيهواد أوكامباوي ءاثانديث غارباسابورتي/ ذهاب البدوي إلى المدينة لتسلم جواز سفره**"، والتي تم تأليفها بشكل جماعي سنة 1979م. وقد شارك في إعدادها وتأليفها كل من محمد بوزرو، وعبد الإله اليزيدي، ومحمد العبدلاوي.

ومن أهم الكتاب المسرحيين الأمازيغيين الذين ساهموا في كتابة مجموعة من المسرحيات المعروضة بمنطقة الريف، بيد أن هذه المسرحيات كما قلنا سابقا لم تطبع أو تنشر في مطبوعات أو كتب مستقلة أو جماعية، نذكر من هؤلاء المؤلفين المسرحيين: فؤاد أزروال، وأحمد الزياني، ومحمد الطلحاوي، ومحمد العوفي، وعبد الخالق كرابيلة، ورشيد الشيخ، وعمر بومزوغ، والطاهر الصالحي، وفاروق أزنابط، ومصطفى القضاوي، وبنعيسى المستيري، وأحمد زاهد، ومحمد بوزكو، وسعيد المرسي...

ب- المسرح الأمازيغي المطبوع بمنطقة الريف:

إذا كان أول نص أمازيغي مطبوع بالمغرب هو نص مسرحي بلغة سوس تحت عنوان:" **أوسان صميدنين/ الأيام الباردة**" لعلي مومن الصافي سنة 1983م[1]، فإن أول نص مسرحي مطبوع بمنطقة الريف لم يظهر إلا بعد عقدين من الزمن، وهو نص لبشير القمري تحت عنوان :" **إيكليدن/ الملوك**"، وذلك في سنة 2002م[2]. وبعده، سيظهر نص مسرحي آخر مطبوع لسعيد أبرنوس:" **إيدير أمكسا/ Idir Amakssa / إدير الراعي**" سنة 2007م، والمكتوب بالخط اللاتيني، والمثبت داخل كتاب:" **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل**" لمحمد حمداوي[3]. وبعد ذلك، سينشر جميل حمداوي مسرحية أمازيغية مكتوبة باللغة العربية على غرار مسرحية :" **إكليدن/ الملوك**" لبشير القمري، وتحمل هذه المسرحية عنوانا تاريخيا رمزيا دالا:" **نحن أحفاد ماسينيسا**"[4] ، ويعقبه محمد بوزكو بمسرحية:" **واف/ الفزاعة**" سنة 2009م[5]، ويعد أول نص مسرحي أمازيغي مكتوب بالخطين اللاتيني وخط تيفيناغ، ويتبعه كذلك أحمد زاهد بطبع مسرحيته:" **إمزران / الأماني**" في نفس السنة بالخط اللاتيني[6]. وسينشر بشير القمري سنة 2010م مسرحيته المكتوبة باللغة العربية:" **أحيدوس**"[7].

ويتضح لنا مما سبق أن ثمة ستة نصوص مسرحية أمازيغية مكتوبة ومنشورة في شكل أعمال درامية مفردة، أو في شكل أعمال مسرحية مشتركة كما هو حال نص :" **إيدير أمكسا/ Idir Amakssa / إدير الراعي** " لسعيد أبرنوس.

ونلاحظ أيضا أن هناك تنوعا في الخطوط ، فهناك من استعمل الخط العربي، مثل: البشير القمري، وجميل حمداوي، وهناك من استعمل الخط اللاتيني مثل: سعيد أبرنوس وأحمد زاهد ، وهناك من زاوج بين الخط اللاتيني و خط تيفيناغ كمحمد بوزكو في مسرحيته:" **واف waf**".

وإليكم الآن مجمل محتويات هذه المسرحيات الأمازيغية وخصائصها الفنية والجمالية والفكرية:

---

(1) علي مومن الصافي: أوسان صميدنين، مطبعة الأندلس ، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1983م؛

(2) البشير القمري: إيكليدن، دار البوكيلي، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2002م؛

(3) انظر محمد حمداوي: ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل، منشورات حركة الطفولة الشعبية بالناظور، الطبعة الأولى سنة 2007م، مطبعة بنعزوز، ص:377-391؛

(4) جميل حمداوي: (نحن أحفاد ماسينيسا)، نصوص مسرحية للصغار والكبار، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م؛

(5) محمد بوزكو: واف، شكة مطابع الأنوار المغربية، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2009م؛

(6) أحمد زاهد: إمزران، الطبعة الأولى سنة 2009م، الرباط، المغرب؛

(7) بشير القمري: أحيدوس، دار التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2010م؛

1- مسرحيـة:" إيكليدن/ الملوك" لبشير القمري:

تعد مسرحية:" **إكليدن/ الملوك**" لبشير القمري أول نص مسرحي درامي تم طبعه في كتاب مستقل سنة 2002م، وقد اعتمد الكاتب في كتابته على مجموعة من المراجع التاريخية القيمة المرتبطة بالفترة الرومانية القرطاجنية، ككتاب " **حرب يوغرطة**" للمؤرخ الروماني سالوست، وكتاب " **تاريخ شمال أفريقيا** " لأندري جوليان، وكتاب" **التاريخ القديم لأفريقيا الشمالية** " لألبير عياش، وكتاب" **تاريخ أفريقيا**" للمؤرخين الروسيين: سافلييف وفاسيلييف، وكتاب" **يوغرطة أو الرفض**" لجميلة لحلو، وكتاب"**تاريخ أفريقيا العام**" من تأليف جماعي، وكتاب" **يوغرطة من ملوك شمال أفريقيا وأبطالها**" لمحمد فنطر...

ولم يقف بشير القمري في مسرحيته إلى حدود التأريخ والتوثيق الحرفي، بل مارس التخييل الأدبي والتاريخي عن طريق خلق مجموعة من الاحتمالات والافتراضات الممكنة. ويعني هذا أن ذات المبدع كانت حاضرة، والدليل على ذلك أن الكاتب كان يدخل أمازيغية الريف في إدارة الحوارات، والتنسيق بين الشخصيات من حين إلى آخر.

وعليه، فمسرحية " **إكليدن**" عبارة عن ملحمة تاريخية ، أمازيغية الطرح ، مكتوبة باللغة العربية، تصور الصراع الأمازيغي الروماني. وتنقل لنا صراع الملوك الأمازيغ فيما بينهم حول سلطة الحكم. وهكذا، تنقل لنا المسرحية أجواء الصراع بين صيفاقس وماسينيسا، فالأول يدافع عن قرطاجنة ، والثاني يدافع عن سلطة روما في شمال أفريقيا. و كان الرومان يستفيدون من الصراع المرير بين الإخوة الأمازيغ ، فيثيرون الفرقة الشائنة بين ملوكهم أيما إثارة، بغية إضعافهم ، وتمزيقهم شذر مذر، والاستعداد للسيطرة الكاملة على بلاد تامزغا. وهذا ما تحقق فعلا في الميدان، فقد دخل الرومان شمال أفريقيا ، فأذلوا أهلها تركيعا وتجويعا واستغلالا وإهانة وازدراء . بيد أن مجموعة من الثوار الأمازيغ لم يبقوا مكتوفي الأيدي، بل صعدوا الحرب ضد الرومان، ومن هؤلاء: يوغرطة الذي دخل في صراع مع ابن عمه مسيبسا حول أحقيته في تسيير دواليب حكم نوميديا . ومن هنا، دخل يوغرطة في حروب مريرة ضد الرومان. لكن الأمازيغ خانوه وباعوه للعدو ، ولاسيما صهره باخوس أو بوكوس مقابل توسيع سلطته ، والحصول على هبات مادية، والاطمئنان إلى رضى شيوخ روما.

وهكذا، يتبين لنا أن هذه المسرحية التاريخية الملحمية مبنية على ثنائية المقاومة والخيانة، وثنائية الانتصار والهزيمة، وترصد لنا التطاحن الكبير بين ملوك الأمازيغ حول السلطة والمرأة والمال. وتشير المسرحية كذلك إلى أن الخيانة كانت من الشيم السلبية التي يتصف بها الإنسان الأمازيغي القديم، وهي العلة الأولى التي جعلتهم إلى حد الآن لم يصبحوا بعد أمازيغيين وأحرارا حقيقيين.

وعليه، فمسرحية" **إكليدن**" لبشير القمري تشغل مجموعة من السجلات اللغوية كالعربية الفصحى، والدارجة المغربية، واللغة الأمازيغية الريفية لأهل الناظور، وذلك لخلق بوليفونية درامية متناغمة ومتصارعة. كما يستعين الكاتب بالراوي le chœur على غرار المسرح اليوناني الذي كان يقدم الفرجة الدرامية في كل أبعادها التشخيصية وتفاصيلها المشهدية.

بيد أن ما يلاحظ على هذه المسرحية أنها سقطت كثيرا في البعد التاريخي والتوثيقي على حساب البعد الفني والجمالي والتخييلي. كما أن الحوارات المشهدية طويلة جدا، من الصعب استثمارها على المستوى الركحي والميزانسيني .

وأتفق مع الكاتب على مستوى التجنيس بأن هذه المسرحية ملحمة تراجيدية ، لأن هذه المسرحية فعلا ملحمة تاريخية على مستوى التأطير الفني ، وذلك عبر إيراد مجموعة من المعارك الملحمية والمقاومات الباسلة، لكنها تنتهي جميعها بموت الملوك، وتوالي الفجائع والمآسي والهزائم والانكسارات التراجيدية الحزينة.

2- مسرحية : " إيدير أمكسا/ Idir Amakssa " لسعيد أبرنوس:

تنتمي هذه المسرحية التي كتبها سعيد أبرنوس إلى أدب الأطفال، وقد كتبت هذه المسرحية الناطقة باللغة الريفية بالخط اللاتيني في خمسة عشرة صفحة من الحجم الكبير(A4)، وقد نشرت سنة 2007م ضمن الكتاب الذي أعده محمد حمداوي تحت عنوان:" **ذاكرة المهرجان الربيعي لمسرح الطفل**".

ومن المعلوم أن هذه المسرحية قد قدمتها فرقة ثفسوين للمسرح الأمازيغي بالحسيمة في المهرجان الربيعي الثاني عشر لمسرح الأطفال بالناظورسنة 2006م، والذي تنظمه حركة الطفولة الشعبية بالناظور سنويا إبان فصل الربيع. ولقد أخرج هذه المسرحية الأمازيغية الطفلية أحمد سمار.

هذا، وتنقلنا المسرحية إلى أجواء بادية الريف، حيث يوجد إدير الراعي المثقف بين قطيعه، متشبثا بأرضه وماشيته، يعيش حياة متواضعة قائمة على حب الطبيعة والحياة والعمل. وقد حصل إيدير على جائزة نوبل في الآداب على روايته:" **الطريق إلى الشمس**"، فأصبح معروفا مشهورا، وذائع الصيت في كل بقاع العالم. وعلى الرغم من هذه المكانة العالية، لم يغتر ولم يتعال أنفة وتكبرا، بل كان قريبا من الناس والمجتمع والأطفال . ومرة، سيلتقي إدير بطفلين صغيرين: علي وأخته نادية، وكان يبحثان جادين عن الكنز قرب مكان يسمى تاسكلوت، وفي أيديهما خريطة تحمل في طياتها إشارات وعلامات توصلهم حيال صندوق الكنز . وكانا يعتقدان فعلا أنه مليء بالشيء الكثير من الذهب والفضة. وقد ساعدهما إيدير على فتح الصندوق، ولما نقب الطفلان في أعماقه، لم يجدا في داخله سوى كتب ثراثية قيمة حول المعرفة والفن والتاريخ والآداب والأشعار. فلم يلفيا في الحقيقة إلا كتبا هامة تتحدث

عن أعلام الثقافة الأمازيغية، مثل: ماسينيسا، ويوغرطة، ويوسف بن تاشفين، والمهدي بن تومرت، ومحمد بن عبد الكريم الخطابي...وآنذاك، تعرف الطفلان حقيقة الكنز الموروث، وتأكدا فعلا أن الكنز الحقيقي للإنسان الأمازيغي هو العلم والتثقيف والاكتشاف، والاطلاع على حضارة أجداده التليدة، ومعرفة تاريخهم النير، وسبر معارفهم الحقيقية، وتمثلها عبرة وعملا وسلوكا.

ومن هنا، فهذه المسرحية الطفلية الأمازيغية تربوية المبتغى، وتعليمية المنحى، وذات طابع المغامرة والاكتشاف، تحمل في جوهرها أبعادا رمزية هادفة، وتزخر برسائل ضمنية على المستوى الذهني والوجداني والحركي.

3- مسرحية:" نحن أحفاد ماسينيسا" لجميل حمداوي:

أصدر جميل حمداوي مسرحيته" **نحن أحفاد ماسينيسا**" سنة 2009م، وهي مسرحية تاريخية ملحمية ناطقة باللغة العربية، وتتضمن ثلاثة فصول تتحدث عن تاريخ أبطال المقاومة الأمازيغية قديما وحديثا ضمن لوحات مشهدية بطولية متنوعة. ففي الفصل الأول، يتحدث الكاتب عن ثلاث شخصيات أمازيغية تقاوم الرومان: ماسينيسا، ويوغرطة، وتاكفاريناس. ويتناول الكاتب في الفصل الثاني شخصيتين أمازيغيتين مقاومتين للوجود العربي، وهما: الكاهنة (ديهيا)، وكسيلة(أكسيل). أما الفصل الثالث ، فقد خصصه الكاتب لمقاومة محمد الشريف أمزيان ومحمد عبد الكريم الخطابي في صراعهما ضد التواجد الاستعماري الإسباني.

وما يلاحظ على هذه المسرحية أنها ذات طابع ملحمي تاريخي، ولكنها لا تحمل رؤية تراجيدية كمسرحية" أكليدن/ الملوك" لبشير القمري. كما أن المسرحية لم تقف عند خط التأريخ والتوثيق، بل مارس الكاتب التخييل الإبداعي، وذلك عن طريق البحث في الاحتمالات والافتراضات المكنة.

ويلاحظ على الكاتب أيضا أنه كتب فرجة مسرحية يغلب عليها ديكور القصور والمشاهد الداخلية المغلقة. ويعني هذا أن لوحات المسرحية خاضعة للتصوير الداخلي أكثر مما هي خاضعة للتصوير الخارجي على مستوى الإخراج والسينوغرافيا والميزانسين. ويطغى على المسرحية كذلك الطرح الإسلامي في معالجة قضيتي" **كسيلة** " و" **ديهيا**".

4- مسرحيـة:" واف/ waf" لمحمد بوزكو:

تعد مسرحية:" **واف/ الفزاعة**" لمحمد بوزكو أول نص مسرحي أمازيغي مطبوع لغة وروحا وخطا، وقد كتب بالخط اللاتيني وخط تيفيناغ. وقد صدرت هذه المسرحية الناطقة بأمازيغية الريف سنة 2009م عن مطابع الأنوار المغربية بوجدة. وتتكون هذه المسرحية

القصيرة من ثلاثة فصول. وهي مسرحية رمزية ووجودية تناقش بعض الثنائيات الشائكة كالحياة والموت، والحب والكراهية، والوجود واللاوجود، واليأس والأمل، والنور والظلمة، والفرح والحزن... كما تتحدث عن الحقيقة الضائعة في هذا العالم الزائف والواهم.

وهكذا، يشخص الفصل الأول من المسرحية رجلا جالسا فوق حجرة الكيلومترات على قارعة الطريق ساخرا من الناس الذين يتسابقون مزدحمين في هذه الحياة العابثة. وقد كان هذا الرجل اليائس ينتظر سيارة لتودي بحياته العابثة المختنقة. وقد سئم العيش في هذه الحياة المتناقضة الزاخرة بالمشاكل المستعصية إلى درجة الملل والكراهية والتشاؤم . وبالتالي، لم يقو على الاستمرار في هذه الحياة الوجودية القاتلة ، وتمنى من كل قلبه لو لم ينجبه والداه، بدلا من هذا العذاب السيزيفي القاسي الذي يعيشه في هذه الحياة السوداء المنحطة المقرفة، والتي غابت فيها كل القيم الأصيلة الفاضلة، وغاب فيها الحب الرومانسي الحقيقي بعد أن افتقد عشيقته مازيليا التي تزوجت رجلا آخر لا تحبه.

بيد أن رجلا ثانيا سيفاجئه، وهو الرجل الفزاعة الذي يراقب الآخرين، ويعد أنفاسهم، ويثير الخوف والفزع فيهم، فيدخل في حوار فلسفي جدلي مع الرجل الأول ، مستفسرا عن هويته وحياته وحقيقته الشخصية، محاولا معرفة الأسباب التي تدفعه للموت والانتحار ، والتخلص من حياته العابثة. ولكن الرجل الفزاعة يمنعه من الموت ، لأن ليس كل من يرغب في الموت، له الحق في أن يموت، فالموت له آجال ومواعيد محددة . ومن هنا، يقدم الكاتب محمد بوزكو فلسفة وجودية لمعالجة إشكالية الحياة والموت، ولاسيما في المجتمعات التي تعاني من الإقصاء والصمت والقمع والقهر والتهميش والازدراء ، والتي يعاني فيها المرء من التعليب الرأسمالي ترقيما وتشييئا، ويحس فيها الكائن البشري بالوحدة والاغتراب الذاتي والمكاني تقزيما واستغلالا ومهانة واستيلابا.

ويبدو من خلال قرائتنا للمسرحية أن الرجل الأول سيموت في آخر الفصل الأول، وذلك بعد أن دهسته سيارة مسرعة لتضع حدا لحياته المتشائمة.

ويسترجع الرجل الأول في الفصل الثاني حياته العاطفية المثالية ، فيستحضر تجربته الرومانسية مع حبيبته مازيليا، والتي خرجت من منزلها للتو قصد البحث عن ابنها المرضي، لتلتقي أثناء ذلك مع عشيقها الأول. بيد أن هذه التجربة الغرامية تنتهي بالفشل الذريع، بعد أن زوجها أبوها لشخص آخر في سوق الحظ والمساومة، لا تكن له أي عطف أو حب.

هذا، وتستمر الذكريات بين الاثنين باسترجاع الأيام الحلوة السعيدة، إلى أن يفاجئهما الرجل الفزاعة، فيعكر صفو هذه السعادة الرومانسية الرائعة، فيهربان منه إلى مكان هادئ، وذلك بعيدا عن الناس للمناجاة الوجدانية الرقيقة، واستكمال تجربة الحب العفيف. لكن الرياح الهائجة والعاصفة الرعدية ستلقي بالرجل المعشوق ميتا في وسط الطريق، بعد أن داسته السيارة المسرعة.

أما في الفصل الثالث من المسرحية، فنجد أنفسنا مع كاتب يفلسف ثنائية النور والظلمة، وثنائية الحياة والموت، وثنائية اليأس والأمل. فينقلنا الكاتب إلى فضاء المقبرة مع الرجل الفزاعة الذي كان يحرس الموتى، ويحدثهم عن تناقضات الحياة. إلا أن الرجل الأول سيباغته، بعد أن خرج من قبره، ليتقمص قناعا ساخرا كاريكاتوريا، يخيف به حارس القبور، والذي سيهرب مسرعا ليختفي وراء فزاعته الوهاجة. وآنئذ، سيسمع الحوار الذي كان يدور بين هذا الرجل الميت المقنع والشاب " أحوذري" حول حقيقة الحياة ، وعمل الإنسان. فيتبين لنا أن واف، الرجل الثاني، كان يستغل الناس، ويعتدي عليهم، ويخيفهم أيما إخافة بفزاعته المتوهجة، حيث استولى على نصيب الفقيه، واغتصب أراضي الآخرين، وكان يتتبع حركاتهم، ويعد أنفاسهم نفسا تلو الآخر، ويثير خوفهم وفزعهم ترغيبا وترهيبا، ويقتل في نفوسهم حب الأمل و الحياة.

ويعترف الرجل الأول للشاب " أحوذري" بأنه بدوره كان يسمى باسم " المرضي" إبان حياته الصاخبة، و أنه خسر عشيقته مازيليا بسبب المال والناس، فتزوجت من رجل لا تريده، ولا تميل إليه. في حين تعاتب مازيليا عشيقها الذي تركها وحيدة، ليهرب إلى الموت للتخلص من مشاكل الحياة. ومن ثم، يعدد الشاب بكل حماس مجموعة من الأماني المستقبلية، لكن الرجل الميت كان يسخر من هذه المتمنيات الافتراضية البعيدة، والتي يصعب تحقيقها في أرض الواقع، وأن الحياة الإنسانية ماهي إلا مجرد وهم خادع وسراب زائف. لكن الشاب لم يستسلم للآراء المتشائمة التي كان يتفوه بها الرجل الأول، بل أعلن تفاؤله الكبير في التعامل مع الحياة، وإقباله عليها بجدية وحماس من أجل تغييرها نحو الممكن والأفضل. ولكن في آخر المسرحية، سيعلن كل من الرجل الأول ومازيليا وابنها المرضي قرارهم الجماعي الذي يتمثل في استبدال حياة الظلمة الدامسة بنور النهار المشعة، وتعويض الكراهية بالحب، وغسل قلوب المرارة بأمل الحياة، والثورة على واقع الظلم، مع إسقاط كل رموزه الشائنة. وبعد ذلك، يسقط الثلاثة الرجل الثاني(واف)، فيردوه قتيلا. ثم ، يضعون الفزاعة فوق رأسه. وبعد ذلك، يعود الرجل الأول إلى القبر، لتقتعد مازيليا مكانا إلى جانبه، إلى أن يأتي إليها ابنها أحوذري، فيأخذها من يديها. ثم، يبتعدا عن القبر شيئا فشيئا. فتشتعل وراءهما الإضاءة الحمراء.

وهكذا، فمسرحية "**واف**" لمحمد بوزكو مسرحية وجودية قائمة على العبث والسأم والانتظار ، تصور شخصية إشكالية عبثية تعاني من القلق واليأس والخوف والظلمة. وفي المقابل، يستحضر الكاتب شخصية أخرى معاكسة تؤمن بالأمل والفعل والعمل ، ستقوم عبر مشاهد الفصل الأخير بتغيير الأوضاع المتردية ، وذلك عن طريق قتل الخوف والقمع والقهر والظلم في صورة الفزاعة المخيفة.

ومن هنا، فمحمد بوزكو في مسرحيته هاته قد وظف مجموعة من الرموز والأشكال الدرامية الاحتفالية، مثل: عروس القصب، والقناع، والبهلوان. كما شغل مجموعة من الأمثال والحكم والحكايات والخرافات والأشعار والأغاني الأمازيغية الريفية، فاستعان كذلك بالخطاب الفانطاستيكي القائم على التغريب والتعجيب، لينقل لنا عبر تخييل رمزي تجربة الألم والأمل، والتي طالما ما تناولها الأدب الأمازيغي بمنطقة الريف ، ولكن لكل مبدع في ذلك التناول مقاربات مختلفة ومتنوعة.

وعلى العموم، فمحمد بوزكو قد أخرج المسرح الأمازيغي من طابعه الواقعي الاجتماعي الكلاسيكي إلى طابع حداثي قائم على التجريد والترميز وفلسفة العبث والوجود، متأثرا في ذلك بالمسرح الوجودي والمسرح السريالي ومسرح اللامعقول.

5- مسرحيـــة:" إمزران" لأحمـد زاهـد:

نشر أحمد زاهد مسرحيته" إمزران/ الأماني" في طبعتها الأولى سنة 2009م بالرباط، وقد قدمتها فرقة ثيفاوين للمسرح الأمازيغي بالحسيمة، وقد أخرجها سعيد ظريف. ومن المعلوم أن هذه المسرحية قد نالت عدة جوائز قيمة في المهرجان الأمازيغي الأول للشباب المنعقد بالمركب الثقافي بالناظور ، والذي نظمته جمعية أزغنغان في يناير من سنة 2009م. ومن بين هذه الجوائز المسرحية: جائزة التشخيص لمحمد بن سعيد، وجائزة الإخراج لسعيد ضريف، وجائزة المهرجان.

وعلى أي، فالمسرحية تتحدث عن مجموعة من الرغبات والأماني والإرادات المتصارعة شعوريا ولاشعوريا فيما بينها تصادما وتناقضا. وهكذا، يتجمع أربعة أشخاص في مكان مقفر لم يبق منه سوى جدار واحد يكاد يتهاوى ، يخفي وراءه حقائق رمزية كثيرة إيحاء وتناصا وتلميحا وتعريضا وتلويحا. و تعبر هذه الشخوص عن رغبات فلسفية واجتماعية ووجودية متناقضة، بل تحاول كل رغبة أن تقصي الرغبة الأخرى، وأن تفرض وجودها بمفردها على حساب الرغبات والإرادات الأخرى.

فالشخصية الأولى تسمى " **إيثري**" التي تعبر عن رغبة الضوء، وتريد أن تعيش دائما في حياة النور، وأن تستمتع بأشعة الحقيقة النورانية والجمال النوراني، وتتمنى أن يزيدها الضوء نورا على نور، وذلك ليكشف " **إثري**" الحقيقة البينة بدون رتوش زائفة . بينما يعبر " **أكو**" عن إرادة الظلمة، ويريد أن يتحول إلى ظلام دامس ليخفي تشوهاته ، ويستر عيوب الآخرين الذين فرطوا في مقومات حضارتهم الأصيلة، فأغفلوا ثقافتهم الأمازيغية. ثم ، تناسوا هويتهم وكينونتهم التليدة. ويحاول " **أكو**" أن يغرق " **إثري**" في الظلام لكي لا يظهر ضوؤه النير، فيكشف حقائق الوجود العابسة والكينونة الضائعة.

أما " ابن تومرت" الشخصية الثالثة في المسرحية ، فيستغرق في الضحك العارم، وهستيريا الهذيان والجنون، منتقدا بشكل صارخ وحاد الذين أقبروا هويتهم الأمازيغية، وعاشوا حياة جديدة بمقاس حياة الشعوب الأخرى، فأصبحوا أناسا مزيفين ومشوهين ، يتنكرون لتاريخهم وحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأعرافهم الموروثة. في حين نجد "**أمشوم**" يلتجئ إلى البكاء ليفزع الآخرين، ويعاكس " **ابن تومرت**" ورغبته في الضحك. وبالتالي، فـ"**أمشوم** " يبكي ضياع الهوية والكينونة، ويصرخ في وجه الذين أصبحوا مجرد أقنعة زائفة وواهمة ، وتحولوا إلى كراكيز مخدوعة ومستلبة.

وهكذا، نلفي فوق الركح المسرحي أربع إرادات متناقضة ومتصارعة شعوريا ولاشعوريا(النور، والظلمة، والضحك، والبكاء). كل رغبة متصادمة مع الأخرى، تريد أن تستفرد بأمانيها وطموحاتها ومتمنياتها الدفينة والظاهرة على حساب الرغبات الأخرى. لكن هذه الرغبات المتصارعة ستتوحد لانتخاب شخصية خامسة، وهي شخصية "**أمزيبي**" اللعينة. وهكذا، يدخل "**أمزايبي**" في اللعبة الانتخابية الخسيسة، فيعد الأربعة بتحقيق رغباتهم وتمنياتهم الشخصية، ولكن بشرط أن ينتخبوه على ذلك بغية خدمتهم ، وإشباع رغباتهم الجلية والمضمرة. ولكن بمجرد الظفر ببطاقة الفوز، تغير " **أمزايبي**"، فأصبح شخصا شرها يشبع رغباته الشخصية التي تتمثل في الحصول على السلطة والمال، وإذلال الآخرين والتحكم في رقابهم إذلالا وإهانة وازدراء. ومن هنا، ينتظر الأشخاص الأربعة من سينقذهم من تلك الورطة الموجعة، فلم يجدوا سوى رجل في منظر متصوف راهب يظهر الخشوع والجلال والعرفان. بيد أنهم سيكتشفون بعد أن أزالوا عنه القناع أنه هو نفس الشخص المحتال "**أمزايبي**". لكن سينصحهم ملاك الحرية في الأخير بالاعتماد على الذات، وعدم التواكل على الآخرين، والابتعاد عن الفرقة والتمزق والتطاحن حول أتفه الأسباب، وتعويض ذلك بالعمل الجاد المفيد والمثمر، واستثمار الذات أحسن استثمار في بناء الكينونة، والحفاظ على الهوية، ونشدان الحرية والجمال والفضيلة والسعادة الدنيوية والأخروية.

وعليه، فالمسرحية في الحقيقة تتحدث عن تناقضات المجتمع المغربي على جميع النواحي والأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. وتركز بالخصوص على الجانب السياسي، وتصور شخصية "**أمزايبي**" تصويرا مقرفا، وذلك عن طريق تشغيل خطاب السخرية والفكاهة والنقد والكوميديا الصارخة. ويعني هذا أن أحمد زاهد يستعمل الكوميك الصادم لانتقاد الأوضاع السياسية المهترئة بالمغرب.

وهكذا، يسلط أحمد زاهد أضواءه النيرة والساطعة على رصد "**أمزايبي**"، الذي يتقدم للانتخابات السياسية الزائفة، ويحاول تقديم برنامجه السياسي الواهم، عبر تقديم مجموعة من الوعود الحالمة والأماني الخادعة لدغدغة عواطف الجماهير، ومحاولة استغلال ثقتهم بجميع الوسائل سواء أكانت شرعية أم غير شرعية. كما أنه يدين الرغبات الشخصية الدنيئة والمتصارعة من أجل تحقيق المصالح الدنيا ، وذلك على حساب المصالح الشريفة والفضائل الجليلة والمقاصد الكبرى.

6- مسرحية:" أحيدوس" لبشير القمري:

يصيغ بشير القمري فرجته المسرحية" أحيدوس" في ثلاثة فصول متآلفة على غرار تركيبة الموشح أو رقصة أحيدوس: الاستهلال والاستغراق والخرجة. كما يقيم هذه الفرجة المسرحية على البوليفونية اللغوية: الفصحى، والدارجة، والفرنسية، والإسبانية، والريفية. وترد هذه المسرحية في قالب فردي مونولوجي أو مناجاة شعورية ولاشعورية قائمة على الهذيان والتردد والجنون على غرار مسرح اللامعقول أو المسرح السريالي أو المسرح العابث.

هذا، وتقدم المسرحية إيقاعا باروديا بوليفونيا قائما على السخرية والفكاهة والتهجين والأسلبة ، وذلك من خلال انتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والثورة على الواقع الكائن السائد بوعييه: الزائف والقائم، مع استشراف واقع أفضل وممكن.

وهكذا، يسخر الكاتب من التناقضات السياسية التي يزخر بها مجتمعه المنحط على جميع المستويات والأصعدة، وينتقد الأحزاب السياسية البرجماتية التي لا هم لها سوى خدمة مصالحها الشخصية، وتحقيق أهدافها الأيديولوجية الواهمة. كما يشير الكاتب إلى الصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي، ويلمح إلى عمليات التعذيب والتفتيش، والإشارة إلى الاعتقال السياسي غير المشروع، ومصادرة حقوق الإنسان الخاصة والعامة. كما يزدري الكاتب الفرجات البرلمانية الزائفة ، ويتهكم من الرقصات السياسية الأحيدوسية، وينعى الإنسان والمثقف والمجتمع على حد سواء. ويعرض الكاتب أيضا بسياسة الإقصاء

والتهميش والاستغلال، وينتقد الهرمية الاجتماعية المصطنعة التي يتقابل فيها الأسياد والعبيد، والأغنياء والفقراء. ومن ثم، يصبغ الكاتب على مجتمعه صفات مشينة، مثل: الكذب، والنفاق، والغش، والرشوة، والتزوير، والزيف، والفساد، والتدليس... إلى جانب حالات تراجيدية مفلسة كالبطالة، والفقر، والمرض، والجهل، والأمية، والتجويع، والقهر، والقمع...

وعليه، فالمسرحية سياسية الطرح، يستخدم الكاتب فيها الدارجة المغربية المزوجة بالسجلات اللغوية الأخرى المساعدة، وذلك لتأليف سيمفونية تراجيدية تنعى المجتمع المغربي في شتى مجالات الحياة، وتعزف إيقاعا جنائزيا حزينا يضرب نقراته الموجعة، قصد نسج صراع درامي إنساني متوتر ومتموج بالفجائع والمآسي والانكسارات الدامية.

استنتاج:

ونخلص من كل هذا إلى أن المسرح الأمازيغي بمنطقة الريف مازال مسرحا غير منشور ولا مطبوع في كتب مفردة مستقلة أو كتب جماعية مشتركة، بل ارتبط هذا المسرح أيما ارتباط بالخشبة الميزانسينية والعرض الركحي، ولم ينتقل بعد إلى رفوف المكتبات الورقية والرقمية أو الأقراص المغنطة. ولم يدخل بعد حيز النشر والطبع. فلا نملك من المطبوع والمنشور سوى ستة نصوص مسرحية ليس إلا، وهذا عدد قليل وغير كاف للحديث عن نصوص مسرحية أمازيغية مطبوعة ومدونة، يمكن الاعتماد عليها أو نجعلها متونا للدراسة والتحليل والتفكيك سواء في الحقل النقدي أو الحقل الثقافي أو الحقل التربوي والديداكتيكي. ولكن، يمكن الحديث في المستقبل القريب عن مسرحيات الأقراص، والمسرحيات الرقمية، ومسرحيات الكتب.

بيد أن هناك مشاكل عويصة تتعلق بالمسرح الأمازيغي المكتوب بمنطقة الريف تتعلق بالكتابة واستعمال الخط. فهناك من يستعمل الخط العربي، وهناك من يفضل الخط اللاتيني، وهناك من يعجبه خط تيفيناغ. وهنا أدعو كافة المبدعين الريفيين وكتاب المسرح الأمازيغي أن يستعملوا الخطوط الثلاثة جميعها، وذلك لتسهيل عملية القراءة على المتقبل الراغب في الاطلاع على المسرح الأمازيغي الناطق بالريفية، وأيضا لإرضاء أذواق الجماهير من مختلف الفئات سواء أكانت متعلمة أم غير متعلمة. فلقد لاحظت بأن الخط اللاتيني بقواعده الإملائية يثير صعوبة كبرى على مستوى متابعته سطرا فسطرا، وقراءة المسرحية على ضوئه بخصائصه اللسانية المعقدة. أما خط تيفيناغ، فمازال الناس لم يتمثلوا هذا الخط جيدا. لذا، أفضل أن نستعمل كل الخطوط الثلاثة المعروفة لكتابة مسرحنا الأمازيغي بمنطقة الريف.

حفريات في ذاكرة المسرح الأمازيغي بالريف

✍ جمال الدين الخضيري

توطئة

المسرح الأمازيغي قديم قدم هذا الإنسان وحضارته، وجاء متنوعا وغزيرا وبلغات وأشكال مختلفة. وتشير عدة دراسات إلى ممارسة الإنسان الأمازيغي لهذا الفن وتضلعه فيه لدرجة أننا نجد من يرى أن المسرح الأمازيغي الناطق والراقص والغنائي سابق على المسرح الروماني، كما أن التمثيل قديم عندهم إذ " جاؤوا به من الهند وأسس له يوبا الثاني معهدا لتدريسه بشرشال، ألف فيه التصانيف، والتمثيل البربري إما ديني على الطريقة الهندية واليونانية القديمة فهو أناشيد ورقص وحركات وتصاوير تمثيلية لاسترضاء الآلهة أو إبعاد غضبهم، أو خزعبلات مضحكة للسخرية من بعض الشخصيات البارزة وإظهار عيوب الناس المنتقدة"[1].

ولقد عرف أزهى عصوره بعد مؤلفات ترينتيوس القرطاجي. ومن ألمع شخصيات المسرح الأمازيغي يرنوس المولود في طنجة سنة 190 ق م. هذا فضلا عن أبوليوس وعمله الرائد" الحمار الذهبي". كما أن اهتمامات يوبا الثاني الملك الأمازيغي بالمسرح جلية ومتميزة، وله كتاب مشهور في ذلك سماه "تاريخ المسرح" لكنه ضاع مع الأسف كما ضاعت جل الأعمال التي ألفها الإنسان الامازيغي قديما منها هذه المسرحات التي كانت تعرض في مسارحه. ولم تحتفظ لنا الأيام إلا بشذرات مبعثرة، وهي مبثوثة في بعض التصانيف والكتب الرومانية. فعلى العموم الأدب الامازيغي برمته صالح لإنتاج مسرحيات ذات منحى شعبي ونزعة تاريخية، كما انه صالح لأدب الطفل، ويجعلنا في غنى عن نقل الآداب الأجنبية. [2]

فإذا كان مآل هذه المسرحيات هو الضياع فإن تقاليد المسرح الأمازيغي بقيت حية ومستمرة، وتمثلت في الرقص الشعبي والأشكال الفرجوية التي مازال بعضها يمارس إلى يومنا هذا وإن بشكل مختلف، وهو ما يسمى بالأشكال الفطرية. وتتوفر هذه الفرجات على عناصر درامية وخصائص مسرحية تعج بعناصر التمسرح Théâtralité، وهي حسب رأي حسن المنيعي تعتبر " أشكالا مسرحية مجهوضة رافقت الإنسان منذ أن درج على الأرض لأنها تنبني على الحوار والشخوص والديكور والملابس والموسيقى والزمان والمكان ولأنها تفترض

(1) البربر، عثمان الكعاك، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 2003، ص:117.

(2) البربر، مرجع سابق، ص:109.

معدين ومؤطرين"[1]. فالمسرح الامازيغي بالريف يطفح بمثل هذه الأشكال من مثل شارح مدجاح، باشيخ، طقوس العرس، أقلوز... ولعل ما وفر لهذه الفرجات الاستمرارية كونها عبارة عن سلوك مصاغ أكثر من مرة ومتواتر ينتقل من عصر إلى عصر ونصها شفهي وجماعي يعاد كتابته باستمرار. وهي أشكال مهمة لأنها تحيلنا على الهوية الأمازيغية وبعض مؤسساتها الاجتماعية وتنظيماتها ومعتقداتها. لذا فقد أثارت هذه الأشكال اهتمام الدارسين الأجانب، لكنها في الغالب الأعم تحتاج إلى مزيد من الدراسة المعمقة ومعالجة جديدة في ضوء مناهج ملائمة من قبيل الدراسات الأنتربولوجية والفلكلورية. وفي هذا الإطار يتحدث مولييراس عن الكرنفال باعتباره خاصية يتميز بها الريفيون قائلا:"ولا نجد شبيها له في الأجزاء الأخرى من المغرب، سواء لدى العرب أو الأمازغيين. وحدهم الريفيون يمارسون المسخرة Mascarade، إلا أنهم لا يتبجحون بذلك خارج منطقتهم، لأنهم يدركون مسبقا بأن المسلمين الآخرين سيستقبلون بنوع من القرف هذا اللعب التهريجي الغريب. فهل يمكن اعتبار هذه العادة استمرارا للألعاب التهريجية الرومانية Saturnales ؟"[2].

هذا دون أن نغفل بعض الأشكال الفرجوية الغير المنظور إليها، لأنها لا تجري في الأسواق أو الأماكن العمومية بل في أماكن خاصة، ويمكن تحديد هذه الأشكال في "كل ما يدور من مشاهد داخل البيوت وكذا رقصات المساء"[3].

وتتطرق مجموعة من الدراسات[4] إلى أشكال فرجوية انحسرت أو تعرضت للمنع والاندثار بفعل الفتوحات الإسلامية التي أضفت على الحياة الاجتماعية في المنطقة لونا جديدا. ويرى أنجلو غريلي أنه توجد سلسلة من الأساطير والطقوس الفرجوية تتعلق بمسوخ وتحول رجال ونساء إلى حيوانات، وهي اعتقادات طوطمية تمثل العمق الديني عند الأمازيغ القدماء، وكذلك بعض الطقوس الفلاحية التي تمارس دوريا عند تعاقب الفصول، وموضوعها الأساس نشدان الخصوبة للأرض وطلب الأمطار، وبمجيء الإسلام تم استئصال هذه المظاهر الفرجوية[5]. وفي السياق ذاته نشير إلى السياسة التي سنها المخزن

---

(1) المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، حسن المنيعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ط 1، 1994، ص:31.

(2) المغرب المجهول: اكتشاف الريف، ج1، أوجست مولييراس، تر: عز الدين الخطابي، مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1، 2007، ص:113.

(3) الضحية وأقنعتها: بحث في الذبيحة والمسخرة في المغرب، عبد الله حمودي، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 2010، ص:12.

(4) على سبيل المثال نذكر رأي مصطفى بغداد في كتابه المتميز "المسرح المغربي قبل الاستقلال"، إذ يعتبر أن السبب الديني كان وراء توقف هذا النشاط المسرحي السائد من قبل، والذي كان غزيرا ومتنوعا في أساليبه وأشكاله. ص:9

(5) أسلمة وتعريب بربر شمال المغرب، أنجلو غريلي، تر: عبد العزيز شهبر، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، ط 1، 2009، ص:12.

المغربي في عهد السلطان المولى سليمان والمسماة بتقويم الانحرافات الاجتماعية والدينية نزولا عند طلب الفقهاء من ضمن ما جاء فيها: تحريم المواسم واستعمال آلات الطرب ليلة عاشوراء، وكذا تحريم التمثيل الشعبي المرتجل الذي يقلد فيه الممثل يهوديا أو مسيحيا أو تاجرا أو بدويا أو ما إلى ذلك.

ومع تعرض منطقة الريف للاحتلال الأجنبي في بداية القرن الماضي، تراجعت الحركة الثقافية وتوارت مظاهر الاحتفالات والفرجة بشكل لافت للنظر، وهذا راجع لانشغال السكان بمقاومة المحتل[1]، ثم بعد ذلك انخراطهم قسرا في الحرب الأهلية الاسبانية والحرب العالمية الثانية، كما أن المجاعة الطاحنة التي تعرضت لها المنطقة أدت إلى نزوح أعداد كبيرة منهم نحو الجزائر المستعمرة من فرنسا وأماكن أخرى بحثا عن القوت والطمأنينة.

ولكن مع ذلك يمكن تسجيل طقوس احتفالية في مواضع متفرقة من الريف لا سيما التي عرفت تجمعات سكنية مهمة ومنظمة. والحقيقة أن مناجم استغلال الحديد بمنطقة وكسان Uixan (الناظور) المستغلة من لدن الأسبان آنذاك، والتي كانت تُشغّل فئة عمالية وفيرة جلها من الريف، بحيث كانت تقام فيها تقاليد فرجوية ومسابقات رياضية وترفيهية في مواقيت معينة من كل سنة. ويشير بيسينتي موغا روميرو Vicente Moga Romero أن هذه الاحتفالات كانت تنظم في نادي منطقة وكسان Club de Wixan وفي ساحتها العمومية Plaza publica del publado، كما أنها كانت تلقى إقبالا جماهيريا كبيرا وتستقطب أناسا من المدن والأحياء المجاورة أمازيغ واسبان، ومن بين الطقوس والألعاب التي كانت تمارس فيها مباهج النيران Saltos sobre hogueras ، ولعبة جذب الحبلEl tiro de la cuerda .[2]

ويتحدث المؤلف نفسه راصدا شكلا فطريا أقيم في محيط هذا المنجم سنة 1935، موضحا كيف أن "سكان بني بويفرور اصطفوا في شوارع (وكسان) بوجوههم المطلية بالسناج، متنكرين في فروات الخرفان، يجرون تجاه المنازل طالبين هدايا.[3]

Los habitantes de los aduares de Beni bouifrur desfilaban por las calles de Wixan con sus rostros embadurnados y tiznados, disfrazados con pellizas de borregos, recorriendo las casas solicitando regalos."

---

(1) تجدر الإشارة هنا إلى أنه أثناء حرب الريف بقيادة محمد بن عبد الكريم الخطابي عُدّت بعض مظاهر الاحتفال والانغماس في اللهو من مثبطات العمل الجهادي، لذا تم تقليص مدة إقامة مباهج الأعراس من سبعة أيام إلى ثلاثة أيام، وكذا تحريم أهازيج "رالا بويا" وما قد يصاحبها من استعراضات ورقصات لمدة من الزمن.

(2) Un siglo de hiero en las minas del rif, Vicente Moga Romero,servicio de publicaciones,Cuidad de melilla,UNED,Melilla,2010,P:138 .

(3) Ibid ,P:139

إذا كان قدر المسرح الأمازيغي في القديم هو الضياع ، وتضافر عدة أسباب جعلته مختزلا في الذاكرة الشعبية والممارسات الجماعية ، فما هو مآل هذا المسرح المرتبط بالقاعة الايطالية في الفترة الحديثة ، فترة تطور وسائل الاتصالات ، وتعدد وسائل النشر ، وما هي ضوابطه وسماته؟.

ضوابط المسرح الامازيغي بالريف:

من الصعب جدا ونحن نتناول المسرح الأمازيغي ، الناطق بأمازيغية الريف في الفترة الحديثة أن نلم به دون أن نستحضر عدة ضوابط منها ما هو لسني/ لغوي[1]، أو ما هو جغرافي ، لكننا سنقتصر في هذه المداخلة بشكل مختصر على ضابطين منهجيين (الضابط الفني ، والضابط الزمني) ، وذلك حتى يتسنى لنا مقاربة هذا الموضوع مقاربة موضوعية ، ومن ثم الوصول إلى بعض النتائج دون تعسف أو ليّ لأعناق المصادر/ الحقائق المتوافرة لدينا.

أ- الضابط الفني

يتعلق بجنس المسرح نفسه. والحقيقة أننا عندما ندرس هذا المسرح نضطر للتعامل مع العروض المسرحية دون النصوص؛ لأننا لا نتوفر عليها ، باستثناء نص واحد تم نشره مؤخرا ، ويتعلق الأمر بمسرحية "واف": الفزّاعة لمحمد بوزكو. [2] ونسجل هنا بحرقة ونحن نعيش في الألفية الثالثة ، وثورة المعلومات ، والأدب الرقمي ، والنص المترابط في مقابل النص الورقي ، غياب الوثيقة المكتوبة في أبسط مقوماتها التي تحفظ هذا المسرح.

إذاً ، فالمسرح الامازيغي- ويحز في نفوسنا أن نقول ذلك- يعيش بلا ذاكرة حقيقية مادمنا لا نتوفر على ربرتوار مسرحي مكتوب. صحيح أن المسرح فن يمشي ، فن يتحرك ، فن مركب ومفتوح على باقي الفنون ، وما النص إلا مكون من مكوناته العديدة ، ولكن لا بد من تخليده وحفظه عن طريق نشره وتداوله. ولعل ما يؤرق مضجع كثير من الباحثين المهتمين بهذا الفن أن تضيع كثير من الأعمال المسرحية وتقبر إلى الأبد بمجرد عرضها مرات معدودة. والعرض المسرحي كما هو معلوم فن عابر ومنفلت بامتياز ، وحتى وإن قيض لبعض العروض أن تكون (محفوظة) بواسطة الفيديو ، أو في أوراق مرقونة أو مخطوطة ،

---

(1) الإنسان الامازيغي أبدع أعماله بعدة لغات ، وهي في غالبيتها تحمل قيما امازيغية وخصوصيات محلية ، لذا فهي تطرح إشكالا في مقاربتها وتصنيفها ، ويمكن اعتبارها أعمالا امازيغية مكتوبة بلغات أجنبية. وتحضرني هنا مسرحية "إكليدن" للبشير القمري المكتوبة بالعربية التي تتحدث عن الحضارة الامازيغية ، ومختلف رموزها وقادتها ، وتوظف هذه المسرحية حيزا كبيرا من امازيغية الريف. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مسرحية جميل حمداوي "نحن أحفاد مسينيسا".

(2) مسرحية "واف waf" ، محمد بوزوكو ، مطبعة الأنوار المغربية ، وجدة ، ط 1 ، 2009. وهي مسرحية مكتوبة بالحرف اللاتيني وبالحرف الامازيغي تيفيناغ ، ومرفوقة بدراسة نقدية تسلط الضوء على هذا العمل وكاتبه من لدن ثلاثة باحثين على رأسهم حسن بنعقية.

فإنها تظل حبيسة في مكتبات خاصة ولدى أشخاص معينين، لتبقى الوثيقة المكتوبة من أهم الوثائق التي تعطي سمة الخلود للنص المسرحي. فما الذي تبقى من أسلافنا المسرحيين غير كتاباتهم!. وهذا ما تنبه إليه مؤخرا المسرحي المغربي الطيب الصديقي، بحيث سعى إلى تدوين وتخليد أعماله المسرحية رغم أنها صعبة التوثيق، إذ تعتبر أعمالا منبثقة من فرجات مغربية شفهية يصعب تجسدها من الناحية الكرافية والحسم في شرعيتها النصية أو الأدبية.

ب- الضابط الزمني

في الحقيقة هذا الضابط ضابط شائك، لأننا مجبرون أن نتعامل مع المسرح الأمازيغي بالريف في فترة حديثة جدا. وبالتحديد مع بداية سنوات التسعين من القرن الماضي. إذ إن أول العروض الناضجة الواعية بأساليب الكتابة الركحية وبمكونات العرض المسرحي، التي وصلتنا تعود إلى تلك الفترة، ليبقى المسرح قبل هذا التاريخ غير مرصود ولا نعرف عنه الشيء الكثير، وإن كانت بعض الدراسات تشير إلى أن أول العروض التي عرضت بمنطقة الريف تعود إلى سنة 1978 "إرحاكد أميثناغ" وصل ابننا، ومسرحية " يهواد أكنباوي غ ثدينت أثييسي باسابورتي" جاء القروي إلى المدينة للحصول على جواز السفر، سنة 1979، إلا أنها كانت بسيطة جدا، واقرب منها إلى السكيتش والمسرحية البسيطة. فمن الطبيعي أن هذه المرحلة،(من بداية سنوات التسعين إلى يومنا هذا) هي التي ستؤخذ بعين الاعتبار والدراسة. وهكذا فإن المسرح الأمازيغي بالريف راكم طيلة هذين العقدين من الزمن أكثر من ستين مسرحية.

السمات الفكرية والفنية للمسرح الامازيغي بالريف

عالج المسرح الامازيغي بالريف عدة قضايا فكرية وفنية، وباستقرائنا للمسرحيات المعروضة التي عرفتها المنطقة، نخرج بتصنيفات نوجزها في الآتي:

أ- مسرحيات مقتبسة

في ظرف وجيز جدا استطاع المسرح الأمازيغي بالريف أن يحرق المراحل ويتمثل تجارب مسرحية عربية وغربية ويستفيد من مختلف تياراتها ومدارسها. فكان أن لجأ إلى الاقتباس عن المسرح العربي من مثل مسرحية"أغيور اينو اعزن" ،حماري العزيز، وهي مسرحية لفؤاد أزروال، اقتبسها عن توفيق الحكيم، وعرضت بسينما الريف سنة 1996، وكذلك مسرحية "المفتش ارحكد" جاء المفتش، التي اقتبسها فؤاد ازروال أيضا عن المسرحي الروسي كوكول.

ب- مسرحيات تاريخية

وهي مسرحيات تستحضر أسماء أو رموزا تاريخية امازيغية بعينها من مثل:

- **مسرحية**" **ثاندبنت ن تارجا**" مدينة الأحلام، من تأليف الطاهر الصالحي وإخراج فاروق ازنابط. تتناول المسرحية محاكمة يوغارطة من قبل ماسينيسا بعد أن تم التفريط في الهوية والكتابة الامازيغية؛
- **مسرحية**"**أرياز ن وارغ**" رجل من ذهب، أُلفت من قبل أحمد زاهد، وأخرجت مرتين المرة الأولى بواسطة فخر الدين العمراني، والمرة الثانية بواسطة فاروق ازنابط. عرضت سنة 2006 بمسرح محمد الخامس بالرباط. تتحدث هذه المسرحية عن المقاومة الأمازيغية في الريف إبان ثورة محمد بن عبد الكريم الخطابي؛
- **مسرحية** "**ثبرات**" الرسالة، من تأليف مصطفى القضاوي وإخراج فاروق ازنابط. استقرأت الذاكرة الامازيغية من خلال استحضار شخصيات تاريخية أمازيغية من مثل ماسينيسا طارق ابن زياد، محمد بن عبد الكريم الخطابي.

ج- مسرحيات ذات منحى تجريدي

عندما نقول المسرح التجريدي فإننا نعني به أسلوب لعب un style de jeu يكسر الإيهام المسرحي ويثور على النص المعد بشكل جيد، ذلك النص الذي تأخذ فيه الأحداث منحا تصاعديا. لقد نحى المسرح الامازيغي نحو التجريد في مجموعة من أعماله خائضا غمار التجريب والثورة على المسرح الأرسطي، ومن أهم هذه المسرحيات نجد:

- مسرحية "اربع اجنا يوضاد"، ربع السماء سقط، والتي عرضت في المهرجان الأول الاحترافي للمسرح الامازيغي بالدار البيضاء سنة2006 ، وهي من إخراج شعيب المسعودي، وتتناول زلزال الحسيمة من زاوية تجريدية قاتمة، فلا نجد فيها حبكة واضحة. إنها عبارة عن عرض لمواقف متضاربة ومتناقضة وتفكيك للوحات الركحية.
- مسرحية "تسيث" ، المرآة، عرضت في الغرفة الفلاحية بالناظور سنة 2006، وهي من تأليف وإخراج سعيد المرسي، هي كذلك لا تقدم لنا الأحداث جاهزة، وانفردت بإفراغ اللغة الكلامية من بعض محتوياتها الدلالية، وتتحدث عن قلق الإنسان الامازيغي المعاصر والسوداوية التي تخيم عليه.

ح- مسرحيات نسائية

هذا النوع من المسرحيات يتم إخراجها وتشخيصها من قبل النساء وتتناول مواضيع ترصد المرأة ومشاكلها في مجتمعها. والظاهر أن دور المرأة في مجال الفن عموما بالريف ومنذ القدم ظل بارزا ومتميزا لا سيما في مجال الرقص والتعبير الجسدي، ولقد انبهر جل الإثنوغرافيين الذين زاروا الريف بالقدرات الفنية للمرأة، فهي بارعة في الحكايات Cuentos ، والسرد Narracion ، والمشاركة في الفرجات الفلكلورية Participacion en el folclor .[1] ومازالت المرأة الامازيغية توظف هذه القدرات في المسرح الحديث، وقمين بنا أن نعرج على مجموعة من المسرحيات الأمازيغية انصرفت إلى قضايا المرأة بواسطة المرأة نفسها تأليفا وإخراجا وتمثيلا نذكر منها:

- مسرحية " أقلوز"، التي قامت بإخراجها وتشخيصها لويزة بوسطاش، مركزة على المرأة وطقوسها اللعبية من خلال إبراز خصوصياتها وبعدها الجسدي والاثنوغرافي، وذلك بواسطة عدة مظاهر جسدية وحركية وأيقونية والمتمثلة في: الوشم وطريقة التزين، واللباس المستعمل، والحركات (الجيستوس)...، وجاء ذلك من خلال توظيف شكل فرجوي فطري خاص بالمرأة وهو ما يعرف بفرجة "أقلوز" التي كانت تمارس بكثرة في احتفالات وأعراس الريف. إنها فرجة استعراضية تكشف عن الجسد الراقص للمرأة ، لكن بشكل تهكمي، إذ تلجأ الراقصة إلى وضع إناء أو أي شيء دائري حول خاصرتها مما يجعل عجيزتها بارزة بشكل مبالغ ومضاعف. إنها دعوة إلى تحرر الجسد بإدخال تشويهات عليه وتسمين بعض أعضائه. وهذا يذكرنا بالجسد الكرنفالي الذي يعتمد بدوره على المضاعفة والنفخ. مما يجعلنا نعتقد أن هذه الفرجة قديمة جدا ومارسها الأمازيغ إبان احتفالاتهم وطقوسهم في أفضية خارجية لتتسلل بعد ذلك بعض بقاياها إلى أعراسنا بالشكل الذي تمارس به الآن.
- مسرحية "تمرد امرأة"، وهي من تأليف وتشخيص ماجدة بناني تدخل في هذه الخانة أيضا، بحيث تسلط الضوء على المرأة في المجتمع الأمازيغي وصراعها مع الرجل الذي يسعى إلى تكبيلها وفرض توصياته عليها. المسرحية تصور الأب بشكل قاس جدا، إذ سيعتدي على ابنته بطريقة وحشية، وسيفتض بكارتها، وهذا سيؤدي بها إلى الانتحار هروبا من الواقع ودرءا للفضيحة.
- مسرحية " نساء الزابوق"، وهي مسرحية من تأليف سلوى الروكي وإخراج ماجدة بناني. ترصد هذه المسرحية واقع التهريب الذي تمارسه بالخصوص النساء، حيث يسلكن المعبر الحدودي الفاصل بين مدينة الناظور ومدينة مليلية المحتلة. وتحيلنا

(1) El rif de Emilio Blanco Izaga, Vicente Moga Romero, Ediciones Bellatera,Barcelona, 2009, p:494,495

المسرحية بشكل صريح إلى المكان الجهنمي"الزابوق" وهو ممر ضيق على جنباته قوات مدججة بالعصي والأسلحة، فتصبح النساء المشتغلات في التهريب اللائي يضطرن لعبوره عرضة لعدة مضايقات واعتداءات.

بيد أن أهم مسرحية في هذا الإطار التي تعاملت مع قضية المرأة باحترافية هي مسرحية "ثدارث مما فاظمة" والتي عرضت بالمركب الثقافي لمدينة الناظور من لدن فرقة الريف للمسرح بالحسيمة يوم 25 اكتوبر 2009. ولقد شارك في هذا العمل طاقم بشري مهم جله من النساء؛ بحيث نجد في التشخيص كل من نعيمة علاش، وصليحة البوعيادي، وشيماء بن احمد، وأنيسة عقاري، ونجلاء بن احمد، بالإضافة إلى طارق الصالحي. والمسرحية من إخراج نعيمة زيطان. بمعنى أن كل الأدوار الأساسية أنيطت بالعنصر النسوي .

أما على مستوى التقنية والقوالب الجمالية الموظفة في هذا المسرح فهي متنوعة ومتميزة. فالمسرح الامازيغي بالريف جرب عدة أشكال تمزج بين ما هو حداثي وما هو أصيل، فسعت إلى توظيف الأشكال الفطرية والأهازيج الشعبية والفلكلورية في جل العروض، كما حاول أن ينفتح على النظريات الغربية والتقنيات الحديثة. ونستدل هنا بمثالين:

د- مسرحيات تكشف عن مكوناتها (الميتامسرح):

وهو الحديث عن المسرح داخل العمل المسرح نفسه؛ أي أن العمل يحيل إلى نفسه ويفضح مكوناته ويكشف خيوط اللعبة أمام المشاهد، وهو بذلك يعيد المتفرج إلى وضعيته الحقيقية المتمثلة في وجوده في المسرح. ونشير هنا إلى النماذج الآتية:

- "مسرحية إنحباس أومزكون"، سجناء المسرح، عرضت بمدينة الناظور سنة 1998، وهي من تأليف وإخراج البشير الإدريسي، وهذه المسرحية تسائل ذاتها، والإكراهات التي يعاني منها الممثلون والممارسة المسرحية بصفة عامة.

نجد كذلك مسرحيات أخرى توظف بشكل أو بآخر المسرح داخل المسرح كما هو الشأن مع "مسرحية ثداث ماما فاظمة"، منزل ماما فاظمة، وكذلك مسرحية "أغنيج إذورار"، أغنية الجبال، وهي تتحدث عن ثنائية المجتمع والفن.

هـ- مسرحيات تتبنى لغة السينما:

المسرح الامازيغي خلق لنفسه أفقا أرحب بانفتاحه على لغة السينما ، مرسخا بذلك ثقافة الصورة والقدرة الخارقة لسحر الشاشة، ومن ثم التقليص من مساحة التشخيص، حتى إننا نرى بعض الباحثين يرفضون ذلك ، فحسن يوسفي مثلا يرى أن المسرح من خلال استعماله لهذه التقنية يتحول إلى نظام وثائقي هجين، بل إلى وضع أجناسي جديد؛ أي أنه يساهم في

خلق جمالية جديدة للعرض متعددة الوسائطesthétique de présentation multimedia. [(1)]ولكن رغم ذلك يبقى هذا الانعطاف نحو السينما والاستفادة من أبعاد الصورة ووسائل الاتصال الحديثة إضافة نوعية للمسرح الامازيغي بالريف. ونستشهد هنا بعرضين متميزين: "مسرحية ثاسيرث"، الطاحونة،عرضت بالمركب الثقافي بالناظور سنة 2008 ، من تأليف محمد بوزكو وإخراج سعيد المرسي، اعتمدت على تقنية الشاشة، التي خولت لنا التعرف على أول مشهد من هذه المسرحية. إنه مشهد جاء عن طريق الستارة السينمائية المثبتة في فوندو الخشبة، ممهدا بذلك لأحداثها قبل أن يدخل الممثلون إلى فضاء الركح.

والمسرحية الثانية، وهي "مسرحية رماس"، الساحة أو الفناء، من تأليف أحمد زاهد، وإخراج فخر الدين العمراني، وهو عمل مسرحي ضخم ، اعتمد كذلك على تقنية الشاشة. ووظف مشهدا سينمائيا، وهو عبارة عن أحداث جاءت مصورة ومعروضة من خلال الشاشة، مكملة لأحداث المسرحية ومكتشفة لفضاءات جديدة، ولقد لعب أدوارها الممثلون أنفسهم المتواجدون فوق الركح.

تركيب

استطاع المسرح الامازيغي بالريف أن يمثل المنطقة أحسن تمثيل سواء داخل الوطن أم خارجه، وتمكن من حصد جوائز مهمة في مختلف التظاهرات والمهرجانات. وبهذا يكون قد خطا خطوات جبارة إلى الأمام في ظرف وجيز. ومن خلال ما تقدم يمكن أن نخرج بمجموعة من الملاحظات:

- المسرح في الريف حاول إعادة الاعتبار للتاريخ الأمازيغي وتصحيحه من خلال الثورة على التاريخ الرسمي الذي تقدمه مؤسسات الدولة.
- كشف بعض الجوانب المتنورة والمنسية في التراث، إلا أن التعامل معه كان في غالبه يطغى عليه الجانب التقديسي، بعيدا عن محاولة مراجعته وتحيينه. الشيء الذي أعطى لهذا التراث وظيفة إيديولوجية مباشرة.
- استحضار الأشكال الفطرية بشكل لافت للنظر، إذ لا يكاد يخلو أي عرض مسرحي منها.
- التركيز على خصوصية المسرح الأمازيغي من ناحية المضمون فقط والمعالجة وتناول الحوادث والشخوص وملء الركح كليا مما جعله مبتذلا ومستهلكا في بعض الأحيان، بل معيقا وغير وظيفي، وغياب البحث في البنية المسرحية الأمازيغية التقليدية وتطويرها، ومن ثم محاولة ابتكار تقنيات جديدة.

---

(1) المسرح والحداثة، حسن يوسفي، منشورات وزارة الثقافة،الرباط، ط 1، 2009، ص:18.

- استقطاب المرأة لا كمتلقية فحسب ولكن كمبدعة وفنانة تعتلي الركح وتصبغه ببصماتها وخصوصيتها. وعندما نتحدث عن الخصوصية فإننا نعني طريقة في النظر وأسلوبا في المعالجة ورؤيا للفن تميزت بها. ونوجز ذلك في العناصر الآتية: (التركيز على المكونات الفيزيقية/الجمالية للمرأة، اللجوء إلى بعض الأصوات التعبيرية الخاصة بالمرأة وهو ما يسمى بالأصوات غير اللغوية كالزغاريد، استعمالها للجسد بطريقة متميزة أثناء تفاعله مع غيره من الشخصيات وأثناء تعبيره عن وجهات نظر معينة وهو ما يسمى بلغة المسرح بالجستوس الاجتماعي gestus social).
- غياب توثيق وتدوين هذا المسرح رغم توفر جل العروض على نصوص قبلية تكون مخطوطة، تستدعي طبعها ونشرها، وهي دعوة إلى الجهات المسؤولة والمعاهد المختصة، لأن أمر التدوين يجب أن تتكلف بها المؤسسات أكثر من الأشخاص.
- في ظل غياب تدوين النصوص، يصعب الحديث عن نقد موازي لها، ودراسات متمعنة لهذا المسرح، اللهم ما جاء من بعض النقاد الذين تابعوا بعض العروض وهؤلاء معدودون على رؤوس الأصابع، أو ما جاء في بعض الصحف والمواقع الالكترونية، وهي مواضيع اقرب إلى الانطباعية والتغطية الصحافية منها إلى النقد الوازن.

جدل الشعر والسّرد في ملحمة ادهار أوبارّان: مقاربة أولى

✍ بشير القمري

1. يحمل موضوع"الإبداع الأدبي الأمازيغي" في عمق طياته وثناياهُ جُملةً من القضايا والأسئلة والإشكالات النظرية والمنهجية، من ذلك مثلاً وبالأساس مسألة الإبداع والإبداعية التي تعني، من بين ما تعنيه فرضياً، أن الأمر يتعلق بمظهر من مظاهر التعامل مع مادة أو عدة مواد لتحويلها من صيغة تكون عليها كما هي إلى صيغة جديدة أخرى كما هو الشأن في سائر الفنون والأنظمة الوسيطة التي يتعامل من خلالها الكائن مع غيره ضمن شروط المجال الذي ينتمي إليه، في الرسم والغناء والرقص والنحت والموسيقى وسائر التعبيرات والطقوس والشعائر،على أن الأمر يتعلق هذه المرة بأفق مشترك محدّد السنن والأنظمة الإشارية التي تتشكل منها المادة |المواد الأصلية كالصّوت بالنسبة إلى الغناء واللون بالنسبة إلى الرسم، والجسد بالنسبة إلى الرقص والحجر أو المعدن بالنسبة إلى النحت، والنغم بالنسبة إلى الموسيقى مقترنة بآلات العزف الوترية وسواها، وكذلك الشأن في أغلب أنظمة التواصل المادية والرمزية في مختلف الحضارات والثقافات والمجتمعات التي تهتدي إلى هذه المواد الأصلية وتطورها وتسعى إلى استخدامها وتوظيفها في حياتها اليومية بشتى مظاهرها المجتمعية والروحية – الدينية والسياسية والتعليمية- التربوية، ناهيك عن مظاهر الاحتفاء والاحتفال وطقوس الولادة والموت والزواج والأعياد الدينية والفلاحية وسواها مما تتداخل فيه هذه المواد الأصلية مع الطقوس.

2. هكذا تخبرنا مختلف النظريات الكبرى التي تهتم بالتأريخ للمجتمعات القديمة بقدر اهتمامها بمضامين الثقافة بالمعنى الأنثربولوجي وارتباط هذه الثقافة بشرط أساس هو شرط اللّغة كنظام متعدّد المكونات الصوتية والتركيبية والدلالية التي تقترن فيما بينها، بهدف التواصل،لتختلق "العلامة اللغوية"، ذلك المكوّن المركّب الذي يتحول إلى مؤشر هو بمثابة خزّانٍ أو وعاء محمّل بشتى وسائل التّرميز والإيحاء في التوظيف والاستعمال والتأثير في الفردً والجماعةً إلى أن تستوي اللغة – اللغات، بعلاماتها المركبة، إلى نظام مقنّن يقتضي نوعاً من الحرص على منحه نوعاً من السلطة في إدارة المجال التواصلي في هذه الثقافة أو تلك وبحسب الوظائف والتوظيفات وكذلك التمثلات، وبذلك نقتحم أفقا آخر للتفكير في اللغة وفي الثقافة والمجتمع والتواصل بين الأفراد والجماعات، لأن مستويات استعمال اللغة ليست واحدة، ومنها الاستعمال الأدبي، أي ذلك المظهر الأفقي الذي يتميز عن سواه باللجوء إلى

درجات أخرى في التأشير والاستعمال والانتقال باللغة من درجة الاستعمال الحرْفي الآلي والآني، أكاد أقول العادي، إلى درجة التكثيف والإيحاء والاقتصاد والإيجاز كما هو الشأن في لغة – لغات الشعر، اللغات الشعرية، وكما تسعى إلى الكشف عن ذلك مختلف النظريات العامة والخاصة بهذه اللغات مع الحرص على الأبعاد الأسلوبية والبلاغية التي تستثني هذه اللغات، لكنها تبرز، في نفس الآن، مدى تعالقها مع أصل اللّغة في امتلاك هذه الصّفة أو تلك من صفات "**الشعرية**" خارج حدود الشعر.

3. إن الأمر، كما يبدو، ليس سهلاً عندما تطرح قضايا الإبداع عموماً وتطرح قضايا الإبداع الأدبي ضمنياً، لأن الإبداع ممكنٌ في شتى الممارسات والتعبيرات كما أشرت في البداية، ويتحقق بحسب الوظائف والمواد المستعملة والوسائط، مشتركة أو منفصلة، بينما الأدب نظام آخر، رهين باللغة، بلغته-لغاته، نعم لكنه يحمل، في نفس الوقت وفي عناصر محدّدة من تشكلاته وتمثلاته، ما يجعله يمتلك، في عمقه، ما لا يبعده عن الرسم وعن النحت وعن الموسيقى من خلال مظهر اتخاذ لغته-لغاته وسيلة من وسائل جعل الكائن وجعل الأفراد والجماعات يراهن/يراهنون /تُراهن على تواصل أبعد وأرقى هو التواصل المجازي الاستعاري الذي لا يتحقق في الواقع إلاّ في حدود ما يسمّى عادةُ "**اللغة الثانية**"، تلك اللغة التي تسمو عن الاستعمال المتداول وتُمعنُ في اقتراح نظامها الخاصّ في البناء والتركيب والدلالة، تؤكّد ذلك لغة الشعر ولغة النثر أيضاً، ومن هذا المنظور نتحدث عن "**اللغة الشعرية**" حين ترسم وتنحت وتنغّم صورها الشعرية، كما نتحدث عن "**اللغة الأدبية**": اللغة الأولى لغة "**تخومية**" إذا صح التعبير لأنها تخترق كل اللغات بما في ذلك لغة النثر أحياناً، بينما اللغة الثانية لغة مركزية لأنها تتحول بالتدريج إلى لغة مؤسّسية قِوامها أعرافٌ وقيمٌ وتقاليدٌ أسلوبية في لحظات بعينها من لحظات تطور الأدب في هذا المجتمع أو ذاك، في هذه الثقافة أو تلك، خاصة عندما تتحول الكتابة إلى نظام إشاري مرتهن بالمؤسسات المختلفة، ومنها مؤسسة الأدب كأجناس وأشكال وخطابات ولغات وأساليب، وما يمكن أن تقترحه اللغة الشعرية أو غيرها تتبناه اللغة الأدبية أو تقصيه إذ يتدخل عنصر الذوق والتلقي على أساس من معايير تبدو جمالية في الظاهر لكنها محكومة في العمق بسُلطة لا يمكن صرف النظر عنها أو التقليل من شأنها هي سلطة الهُوية، سلطة هوية اللغة بالأساس ثم سلطة الشعب والأمة كما تكشف عن ذلك مختلف تنظيرات اللغة الأدبية وتنظيرات الأدب والثقافة.

4. ليست القضايا التي طرحتها إلى حدّ الآن هي وحدها التي تفرض نفسها حين نسعى إلى مقاربة موضوعٍ بمثل حجم وإلحاح وصعوبة موضوع "**الإبداع الأدبي الأمازيغي**" الذي يبدو موضوعاً مركبّاً في تقديري بحكم عدة قضايا تتحكم فيه بقدر ما تجعله موضوعاً قابلاً للعديد من التفريعات، منها،أولاً، قضية وحدة هذا الإبداع بلغاته الثلاث ووحدة توفّر نصوص

تثبت هذا الإبداع وتثبت أدبيته من حيث طبيعة الأشكال الأدبية التي اتخذتها – تتخذها هذه النصوص مطية للتعبير والكتابة قبل الحديث، قبل أيّ حديث، عن احتمالات إمكانات تجنيسها وتجنسها نظرياً ونقدياً، ومن هذه القضايا، ثانياً إمكانُ الحديث عن "لغة أدبية" من داخل اللغة الأمازيغية، سواءٌ بالنسبة إلى النصوص القديمة، الموروثة والمتوارثة، أو النصوص التي يكتبها كتاب أمازيغيون معاصرون في شتى الأجناس الأدبية الحديثة من شعر وقصة ورواية ومسرح، وكذلك النصوص الشفوية، وتلك قضايا رهينة بدورها بأسئلة أخرى أبرزها:: عن أية "أدبية" يمكن الحديث بالنسبة إلى الإبداع الأدبي الأمازيغي؟ هل نستدعي مفهوم "الأدبية" الذي راج – يروج على مدى عقود، منذ الشكلانيين الروس، في نظرية – نظريات الأدب الحديثة والمعاصرة أم نكدّ ونجتهد ونقترح ونغامر من داخل النصوص بغض النظر عن أشكالها وأجناسها ولغاتها وخطاباتها؟ ما هي المقاربات التي يمكن الانطلاق منها: هل المقاربات النصّية التي يوفّرها التحليل البنيوي بشتى تصوراته ومفاهيمه، أم المقاربات التي تضيف إلى التحليل البنيوي ما تصدُر عنه نظريات التحليل السوسيولوجي والأنثربولوجي والثقافي خاصة حين نقرن كل هذا الذي طرحته بمفهومي "الذاكرة" و"التخييل"؟

5. الأمرُ ليس سهلاً، ليس سهلاً، ليس سهلاً. أكررها ثلاثاً وأنا أعي مدى الصّعوبة ومدى ضرورة التّسلح بالعديد من التصوّرات والمفاهيم والمناهج والنظريات والآليات. ولعلّ المنطلق الذي أجدُ نفسي مدفوعاً إلى الجهر به هو ضرورة التفكير في إمكان إنجاز وتثبيت تاريخ للأدب الأمازيغي يأخذ بعين الاعتبار التصوّر العام لهذا الأدب بنوع من الحفريات في الأجناس والأشكال واللغات والخطابات على أساس من التصنيف إلى أدب قديم ووسيط وحديث ومعاصر، ثم تقديم مونوغرافيات خاصة بكل جنس أدبي مقترناً بأشكاله المختلفة الشفوية والمدونة المكتوبة دون إهمال شرط المحتارات التي من شأنها أن توفّر للباحثين والدارسين والنقاد المتخصصين شروط المقاربات البنيوية أسلوبياً وبلاغياً وشعرياً، ولعلّي وأنا أختار نصّ **ملحمة ادهار أوبّران: أنشودة المقاومة الريفية** (م. أقضاض، . م. الولي، م. المناهل، الرباط، 2007، ط. 1، 235 ص) أجد نفسي متورطاً بما لم يكن في الحسبان تجاه نص من النصوص المشيدة لما يمكن أن يؤسس لإشكال توطين النص – النصوص في منظومة وصيرورة الإبداع الأمازيغي الحديث والمعاصر، كما أجد نفسي مكبلاً بكل ما ذهبت إليه منذ البداية. لماذا؟ وكيف؟

أولاً، لأنه نصّ متعدد الهويات، فهو نص شعري، شفوي، مرتحل، متعدّد الروايات، قابلٌ للتجنيس بعدة صفات، قصيدةٌ، قصيدةٌ شعريةٌ شفويةٌ، ملحمةٌ، "**أنشودةٌ**" مقاومةٍ، ثانياً، لأنه نصّ–وثيقة بالمعنى التاريخي والسوسيولوجي، مداره صراع المغاربة الأمازيغ، في شمال المغرب، مع الاستعمار الإسباني، في ظل أحداث ووقائع الصراع العالمي بين العالم

المستعمر وأوروبا في أوج تاريخها الحديث بين الحربين العالميتين. وما يُهمّني في هذا النص، في ضوء ما طرحته وفي حدود ما أقترحه كمياً وكيفياً من خلال ثنائية "الشعر" و"السرد"، هو السّعيُ إلى إبراز خصوبة البحث في الإبداع الأدبي الأمازيغي كما يكشف عن ذلك بحث محمّد أقضاض ومحمد الولي من جهة، في صُلب إنجازهما المذكور، والسّعيُ كذلك، من جهة أخرى موازية، إلى قابلية العودة أدراجاً إلى إشكال وقضية تعالقات الشعر– السّرد في بعض الأدب – الأداب الكونية من خلال أشكال وأجناس ونصوص أدبية متبقية. ولعلّي في هذا الشأن، وفي هذا المجال النظري الواسع لا آتي بجديد ولن آتي بجديد، لأن ارتباط الشعر بالسّرد والسّرد بالشعر واردٌ منذ القديم، وارد في الملاحم والأساطير وفي المسرحيات بهذا الشكل أو ذاك، مع مراعاة نمط "**المحكي**" (Le récit) و"السّرد" و "السّارد– الراوي"، قبل تشكل جنس-الروايةّ وبعدها، "الرواية" باعتبارها جنساً أدبياً بدأ شعراً قبل أن "يتنثر" في تقاليد الرواية في أوروبا، هذا الأمرُ واردٌ، إذن، بقدر وروده في أشكال وخطابات ولغات غير أدبية كالتشكيل من خلال "**الجداريات**"، بالمعنى القديم والحديث والمعاصر معاً، ووارد في السينما بأشكال متعددة بحيث يمكن عن "**سرد شعري**"في نماذج سينمائية بعينها، ووارد في الإشهار وهكذا دواليك، غير أن ارتباط الشعر بالشعر، حين يتعلق الأمرُ بنص **ملحمة ادْهارْ أُوبّران**، يردّنا إلى الجذور، يردّنا إلى "الأصول" وإلى صُلب المسألة: كيف ننظرُ إلى هذا الارتباط: هل نعتبره منطلقاً فطرياً، نابعاً من ضرورة جمالية محدّدة كما تكشف عن ذلك أجناس وأشكال أدبية محددة (الملحمة، الأسطورة، القصيدة الجاهلية، القصة الفلسفية، الرسالة الفلسفية) أمْ أنه وسيلة يلجأ إليها المبدع – المبدعون عن قصد ووعي ورؤية للعالم كما في "ملحمة جلجامش" وفي ملحمتي "**الأوديسا والإلياذة**" وفي "**المعلقات**"، وفي "**حي بن يقظان**" و"**رسالة الغفران**"؟

6. السؤالان مطروحان ويظلان كذلك مادام الأمرُ يتعلق، نظرياً، بالإبداع أولاً، وبلغة الإبداع بالمعنى الواسع ثانياً، لأن الإبداع لغوياً رهينٌ باللغة ورهين أصلاً بما نقصدُه بمدلول اللّغة وهي تسعى إلى الانزياح حين يتعلق الأمرُ بالأدب، بالشعر وما شابه. أما في مجال الإبداع بغير اللغة وحدها، كما هي، فإن الوسائط تتعدّد كما في السينما مثلاً، أو في سائر وسائط التعبير السمعي أو البصري أو هما معاً، نموذج المسرحية الإذاعية وكذلك الأوبّرا والأوبّريت من منظور تعاملهما مع "المسرحية الشعرية" منذ عقود، دون أن نغفل تنويعات العرض المسرحي الذي يستند إلى الرقص والتعبير الجسدي وهو يقتبس من نصوص أسطورية وملحمية ومسرحية عن طريق الجسد والصوت وحدهما، غير أن هذا لا يحول دون حصول تقاطع بين الأنظمة الإشارية المستدرجة للإيحاء بالوقائع والأحداث وأشكال الصّراع، ومنها نظام الصوت والضوء والحركة مما يقود إلى أفقٍ نظري مَدَارُهُ الجميع

بين (ال) خطاب و(ال) دلالة، خصائص ذلك مفهوم اللغة بالمعنى السيميولوجي الذي يحول "اللغة" و"اللغة الأدبية" إلى منظومة من علامات تعبّر عن علامات تقترن بنظام تأشير عن الدوال والمدلولات في أصولها الأولَى- الأولية. هكذا يتحول الشعر، كما السرد، إلى نظام سمعي - بصري - لغوي ونقرأ النص كما نقرأ اللوحة أو الجدارية أو الفيلم أو المسرحية، خاصة حين يتعلق الأمر بالصورة والمشهد، كما يتحول الأدب إلى نظام إيحائي لا تقدم فيه اللغة سوى مستوى من مستويات الإيحاء والتعبير إبداعياً. ولعل السّرد، باعتبار حكيِه القائم فيه/ كما في ملحمة ادْهارْ أوبّران، هو ما يوفّر هذا الإمكان، كما وفّره ويوفّره في الملحمة والأسطورة والمعلقة والرواية وفي غير ذلك .

7.السرد، في **ملحمة ادْهارْ أوبّران**، نابعٌ من ضرورة "الحكاية"، بالمعنى القائم في تنظيرات أرسطو بصدد مدلول "الفابُولا" التي تعني أموراً شتى كالقصة "Histoire"و"الميتوس"، أي تلك السمة المحاثية التي تحيل على "النسج" و"البناء" و"السبك" بقدر إحالتها على البعد الرمزي في اختيار الشخوص والوقائع والأحداث من داخل الميتولوجيا في أصلها الفلسفي - الميتافزيقي إذ لا تكتفي بما هو "موجود" بل ترتقي إلى ما هو أبعد من الوجود. من ثم : يحضر ما وراء النصّ، في حدود مُحْتملاته، وحينئذ نتجاوز كل الأبعاد النصّية إلى الأليغوْريا عبر متخيل مركزي ومتخيلات ترتبط به في التأشير بحيث تتجمّع عناصرُ ومكونات لا رابط لها إلاّ ما تؤسسه الدلالة وما يحظى به الميتوس، ذلك النص المتعالي القادم من أقصى ما يوفّره التخيّل، أي "التمثلات"، ونمثّل لذلك، حسب نص ملحمة ادْهارْ أوبّران ، بشخصية الراوي، صوته بالأحْرى، الصوتُ الذي يحضر ويغيب بحسب محتملات التسريد، حين يصف تباعاً فضاء المعركة وآليات الحرب وعساكر النصارى(إيروميّين221)[1] ، في مواجهة "ياثْ وَاريَغَرْ"(ص222)،)[2] ، كبيرهم وصغيرهم، ثم وهو يعوجُ، كما في بعض الشعر الجاهلي، على ديار بنت عمه خدوج متسائلاً: "آربّي، مَا مَشْغاكَغْ ؟(ص222)[3] ، عندما تستقبله بعد عودته، أولا تستقبله بالضرورة إذ يكفي استحضارها من بعيدٍ بفعل الشوق والحنين والشجى، ولا نعلم، ليس علينا أن نعلم أصلاً، هل شارك في المعركة أم نجا من الموت، لكنه يستوي شخصية من شخوص الحكاية: خدوج، في هذا المسار الحكائي والترهين السّردي أشبه ما تكون بصوتٍ مضاعف يسْتَثِيرُ الراوي ويشرّع بلواه وألمه وفجيعَته، تراجيديته، لمَ لا؟، غير أن مجمل اشتغاَل مكونات الملفوظ الشعري على امتداد النص، مقترناً بالمكونَ السّردي الملازم له أحياناً، سرعان ما يِؤكّد هيمنة ضمير المتكلم الذي يتقمص

(1) اقّيمنْ ذَايَسْ إيبرومَيّنْ اتَمبارّازَنْ أَمْ إيمُويَانْ (البيت 13)

(2) مَارْ شَنْدْيَاثْ وَارْيَغَرْي تَنْعَاشْ أَمْيَا (البيت 26)

(3) وترجمة ذلك : يا ربّي ما ذا أفعل؟ (البيت 26)

صوت الجماعة:غاري رگْنُوسْ، يَارْسَاذَيّي وَمْنوسْ (ص.222)[1] . مخاطباً إيّاها:"كنّيوْ إيرفَيّينْ ذِمْجاهذَنْ زي ربْدا"(ص.222))[2] ، وبذلك تتأكد فرضية تعدّد محافل وترهينات الخطاب السّردي بفعل تأثير إكراهاتِ الخطاب الشعري، الإكراهاتُ التي توفّر لهذا الخطاب إمكاناتِ التحوّل من ترهينٍ إلى ترهينٍ بحسب ضرورة شعرية قائمة أصْلاً في "لغة" الشعر- لغات الشعر، ضرورة لا تحتفظ من الحكاية إلا بما يؤثث لانثيال متخيّلها كما يفرض ذلك مقامُ ما يشبه "النّسيب" في الشعر العربي القديم مثلاً: "أفاظْمه ثاريفَشْتْ شنّا مَارَا ثُورُو" (ص،222)[3]، وهكذا دواليك.

8. إن مظاهر التّسريد في نص **ادْهارْ أوبّران** ليستْ مقصودةً في حدّ ذاتها، بل هي طارئة وتنبُعُ من ضرورة واستراتيجية التّلقي السّمعي للنصّ الشّعري الشفوي كما يفترض في حالة نصٍّ مثل نص **ادْهارْ أوبّران**، تلقّي /الحكاية أولاً على لسان راويها - رُواتها، ثم تلقي الخبِر - الأخبار ثانياً مع مراعاة صيرورة مسار الأحداث والوقائع والشخوص إلى نهايتها:"أورَاذِيخْ مايدّارْ، أرَا ذيجْ ما يكّارْ"(ص 224) ويعني : "لا أحد بقي حيّاً، لا أحد نهض حيث سقط"، بالنسبة إلى المستعمرين من الجنود الذين أقبلوا للغزو والاحتلال والقتل والتشريد مستهينين ببسالة وإقدام وتضحية المجاهدين الأمازيغ الأحرار وقد هبّوا للمقاومة بما توفّر لهم من أسلحة بيضاء بما ذلك المناجل:"شا يسيدْ أقرطاسْ شايسيدْ إيمَيْران"(ص125). وبهذا المعنى يتحوّل هذا النص، في مُجمله، إلى أنشودة بالفعل،" أنشودة للتذكير بمآثر ومزايا وشيم وقيم المقاومين الأبْرار، بفعل قناعة روحية - وجدانية -دينية من منظور مدلول"الجهاد"، وأنشودة أيضاً للتفجّع والإصرار على عشق الأرض والوطن والحرية والنساء باعتبارهن رمزاً لكل هذا ولتلك العلاقة الأنطلوجية المتعالية في تصور العالم الثنائي في مجمل الشعر الإنساني، في الأسطورة وفي الملحمة حين يتعلق الأمر بتصور موضوعة الحبّ عموماً والسعي إلى جعل المرأة، لا الأنثى، أصل الأشياء، وهي في ملحة أنشودة **ادْهارْ أوبّران** ذات تمظهرات ومجازات شتى، خدّوج، فاظمة، ثْرايثماسْ ونساء أخْريات خاضرات في خلفية النّص ضداً على نساء المستعمرين وكذلك ضداً على زوجة المخبر الذي لا يستحق الحياة (ص225 /226، من إيزْري 127 إلى إيزري 132)، ولا تنغلق دائرة النّص إذ ينفتح بابُ التأويل: ما ذا بعد **ملحمة ادْهارْ أوبّران؟**

9. إنها الهوية، هُويةُ النصّ المرتحلة وهوية الخطاب وهو يتمفصل بين "السرد(ي)" و"الشعر(ي)"ويستقطب خطابات أخرى، خطاب تاريخي، خطاب "سوسيولوجي"، خطاب

(1) وترجمته: هجمت على الدول فسكن في كياني القلق (البيت37)

(2) وترجمته : أنتم أيها الريفيون قدركم دائما هو الجهاد (البيت 44)

(3) وترجمته :فاظمة الريفية طوبى لك إن أنجبت (البيت 49)

نفسي، ثم هوية الذات منذ عقود، بل منذ أزمنة شتى تخترق هذا الخطاب – هذه الخطابات المتعددة المتنوعة تعدد وتنوع الشعر أصلاً، قائمة في النص وفي خارجه. هُوية الأصل دائماً، الهوية المفقودة التي تُرمّمها القراءة الحفْرية والمقاربة النصية البلاغية للإستعارات والمجازات والبياضات، وهكذا تخرجُ من الأدب، من الإبداع، من الشعر والملحمة إلى الميتافزيقا. الأدب ميتافزيقا كما هي الهُوية، وحين يلتقيان، في هذا النص وفي غيره من النصوص الحاملة للقلق الوجودي الإنساني، فإنهما يرفعان من درجة التّخيل ويحوّلان فاعلية القراءة– المقاربة النقدية، بغض النظر عن التصورات والمفاهيم والمرجعيات النظرية والمنهجية، ناهيك عن القراءة الثقافية، انخراطاً يكاد يكون طقوسيا وأشبه بالمغامرة التي تهدّد اليقين المعرفي، ونصّ ادْهارْ أوبّران يمثل هذا التهديد لأنه يقول لك: أنا نصّ، أنا نصّ شعري، نَشْ تّقَسِّيستْ، لكنني شيء آخر، شيء آخر دائماً، لأنّني نصّ متعدّد الهُويات، متعدد الخطابات وإن كانت اللغة الأدبية واحدة، لأنني نصّ يتيمٌ، ربّما، الرحم الوحيدة التي خرجتُ منها وعدتُ إليها هي رحم اللغة الريفية، ثم الرحم الثانية هي الذاكرة حيث يتقاطع التاريخ والوجود مع الهوية، أنا ذاكرة، أنا الذاكرة، أما القارئ فمن حقّه أن يمنحني الهوية التي يشاء: هوية شعرية، هوية ملحمية، هوية جمالية، هوية بلاغية، هوية أنثربولوجية، سوسيولوجية، بنيوية تكوينية حين يتعلق الأمرُ بالرؤية للعالم مدارُ الكائنُ والفردُ والجماعةُ والعشيرةُ واللغة والمتخيل والصّراع مع الآخر الذي يوجد ولا يوجدُ إلا بحسب قياس درجات المسافات القائمة في المسافات القائمة في الميتافيزيقا وفي منطقة الما بيْن دائماً، حيث على النصّ أن يختارَ بين أن يحتفظ بهوية واحدة، مفرداً، معزولاً، أو يتخذ عدة هُويات بحسب السياقات التي تفرضها القراءة النقدية الجدولية والاستكشافية معاً، بعيداً عن اليُتم والتفرد والعُزلة، ليتحرك داخل مجرّةٍ من النصوص التي تقابله وتخترقه وتغذّيه، وهذا ما يوحي به نصّ ادْهارْ أوبّران كما سعىٍ إلى الكشف عن ذلك الباحثان محمّد أقضاض ومحمد الولي، مما يقترح ويبرّر قراءات أخرى من داخل نصيته وشعريته وسرديته وجماليته دفعة واحدة.

10. الشعر في نص ادْهارْ أوبّران يمنحه إمكان الولوج إلى اللغة فيتحول إلى ملفوظ تنغرس فيه الذات الفردية والجمعية، أما السّرد فيمنحه أداة لمخاطبة الآخر، شأن هذا النصٍ في شأن أي نص ملحمي كما في ملحمة جلجامش أو ملحمتي الإلْياذة و الأوديسّا وكذلك في المعلّقات، معلقة عنترة بن شداد العبسي أو معلقة عمرو بن كلثوم بالنسبة إلى موضوعة الحرب مثلاً مع مراعاة الفرق، في معلقة "يا دار عبلة بالجواء تكلّمي" أو "هل غادر الشعراء من متردّم" يحضر صوتٌ "الأنا" ويظل طاغياً، وفي ملعقة "ألا هبّي" تتلاشى "الأنا"\يتلاشى "أنا" لتبرز نحن\النحن:"ألا لا يجهلنّ أحد علينا\ فنجهل فوق جهل الجاهلينا"، "أبا هند فلا تعجل علينا\ وأنذرنا نخبرك اليقينا"، "متى ننقل إلى قوم رحانا\يكونوا في اللقاء لها طحينا"، يكون ثقالها

شرقي نجد\ ولُهوتها قضاعة أجمعينا" وهكذا: السرد دائماً كان يخترق الشعر منذ أن كانت سمة الشفوية شرطاً من شروط التلقي والتداول و"الرواية" للرسوخ في الذاكرة ولتحقيق "الغنائية" بمعنى ما بعيداً عن التصورات الأرسطية حرفياً، لأن "الغنائية" كما يعكسها فن الشعر تمييز لشعر يُغَنّي (بضم الياء، وفتح الغين، وتشديد النون) عن شعر "يُرْوى"(يُسرد شفوياً: الشعر الملحمي) وعن شعر "يُعرض" (يُشَخَّص: التراجيديا والكوميديا)، وبذلك يكون السّرد"صيغة" Mode . غنائية أنشودة ادْهارْ أوبّران مساحة أخرى للتأمل النظري والمعرفي.

حول رواية إيمان لرّامُونْ خ. سِينْدِرْ

✍ محمد الوالي

ينطلق هذا المقال من الاعتقاد أن الأدب، والرواية على وجه الخصوص، ليس مجرد أداة تسلية وتزجية الفراغ. إنه، ومهما حاول إيهامنا بأنه غير عابئ بهموم الناس، يتحدث عن الحياة والواقع. يقول جَانْ مُولِينُو: "ما نسيته اللسانيات الحديثة هو أن اللغة تحدثنا عن أشياء هذا العالم، الواقعية أو الخيالية."(1).

إذا كان مولينو يقول هذا عن اللغة عامة والشعر فبالأحرى قول ذلك عن الرواية. لم يعد بإمكان الرواية أن تعتمد على الخرافات والأساطير المسلم بصدقها؛ إن عالمها "منظم نثرياً"، لقد أصبح مجرداً من الأساطير والمعجزات، وتحول إلى "واقع معروف تجريبياً"(2).

سنتحدث في هذا اللقاء عن رواية إيمان للروائي الإسباني رَامونْ خُوسي سِنْدِرْ. ولد في أراغون بشمال إسباني سنة 1901 وتوفي سنة 1982 بسَانْ دْييغُو الولايات المتحدة الأمريكية، التي استقر بها بعيد الحرب الأهلية الإسبانية. يعتبر من أعظم الروائيين الإسبان بعد سِرْفَانِتيسْ.

شارك في الحرب التي شنتها إسبانيا على الشمال المغربي أي في الريف، باعتباره جندياً خلال سنوات 1920-1925. تحمل خلال هذه الحرب الدموية الظالمة المعاناة التي يحكي عنها الموؤخون وغير المؤرخين. وبعد عودته إلى إسبانيا ونهاية خدمته العسكرية تفرغ للعمل في الصحافة. استهوته التوجهات السياسية الفوضوية، كما اقترب بعد ذلك من الشيوعيين. في سنة 1936 ناصر الجمهوريين الشيوعيين ولقد فقد زوجته في هذه الحرب الأهلية. وحينما لاحت علامات هزيمة الشيوعيين في الأفق سارع هؤلاء لاستدعاء سِنْدِرْ للعودة إلى إسبانيا ودعم الجمهورية. إلا أن سِنْدِرْ قرر سنة 1939 إلى جانب مجموعة من الأدباء الهجرة إلى المكسيك. وكان ذلك غداة نهاية الجمهورة أي مارس من 1939. استقر بعد ذلك في الولايات المتحدة. حيث تزوج من جديد واشتغل كأستاذ الأدب الإسباني في عديد من الجامعات. في سنة 1980 طالب باسترجاع جنسيته الإسبانية والتخلي عن الجنسية الأمريكية. إلا أن الوفاة قد عاجلته سنة 1982.

(1) Jean Molino, " L'ontologie nturelle et la poésie ", in. **Littérature**, n. 72, ed. Larousse, Paris, 1988. pp. 95-96

(2)Wolfgand Kayser, **Interpretacion y analisis de la obra literaria**, ed. Gredos, Madrid, 1985. p. 480.

تعتبر روايته **إيمان** المنشورة سنة 1930 أول رواية له، وهي تسجيل لتجربة عاشها المؤلف كجندي في ملحمة أنوال الخالدة. وربما هي الرواية التي أعلنت ذيوع صيته ليس في إسبانيا وحسب بل في العالم. ولقد نفدت الطبعة الأولى فور نشرها وأعيدت طبعتها الثانية 30000 نسخة. علينا أن نفهم هذا الحدث في مجتمع كان آنذان قليل القراءة جداً.

وترجمت بسرعة إلى الإنجليزية والروسية والهولاندية والألمانية حيث طبع منها 30000. ونفدت هذه الطبعة قبل متم سنة على نشرها. وبعثت في ألمانيا تعليقات ألمع النقاد وتحمسوا لها فاعتبروها الرواية التي تكشف عن عناصر جديدة لدراسة الحرب من الزوايا النفسية والفزيولوجية.

تعتبر رواية إيمان امتداداً لتراث الرواية الإسبانية التي رافقت عصر الاستعمار الإسباني للمغرب. يمكن أن نميز ضمن هذه السلسلة الدياكرونية أربعة مراحل:

المرحلة الأولى: تمتاز بإنتاج روائي مطبوع بالجهل بالمحيط المغربي الريفي وبالاندفاع الدعائي البروباغاندي الازدرائي. من روايات هذه المرحلة. **موروس الريف**، 1856، لبيذْرُو مَاطَا، **عيطة تطَّاوْن**، 1905، لِبِيرِيثْ غَالْدُو، **حفلة الدم**، 1909، لإيسحَاقْ مُونْيُوثْ.

المرحلة الثانية: تمتاز بالغرائبية المكسوة بالألم. إنها مرحلة هزيمة 1909 التي دلت على الصمود الجبار للمغاربة في الريف لمواجهة الغزاة. وكشفت أمام أعين الإسبان أن المغاربة ليسوا وحوشاً بل جنوداً مستميتين وصبورين ونافذي التصويب. هذه المرحلة لم تنتج روايات جيدة على الرغم من الأحداث العظام مثل هزيمة الإسبان في وادي الذئب قرب مليلية، ورغم وجود أبطال أفذاذ من عيار الشريف محمد أمزيان. أهم رواية هذه المرحلة هي **حملة تجديرث**، 1914، لِرْويثْ أَلبِينْيِيثْ.

المرحلة الثالثة: تحتفظ هذه المرحلة بملامح الجهل بالواقع الريفي، وبنزوع رسم عالم الأغيار والرغبة في اكتشاف موضوعات وفضاءات جديدة.

عملت هزيمة أنوال والانسحاب من الشاون ومقاومة تطوان على تغيير الرؤية الإسبانية للمغرب والريف. تولد عن هذا الوضع تصوران للحالة الاستعمارية.

يذهب الأول إلى ضرورة الانسحاب من المغرب، خاصة بعد هزيمة 1909 في وادي الذئب. وهي الفترة التي أنتجت جيل 98 في الأدب الإسباني وهو المعروف بمناهضته للعسكر ومنهجة في تدبير السلطة. ومع هذا فإن هذا التصور لم يكن يساند المغرب. وربما كانت إِيمَان هي الرواية المعبرة عن هذا التصور وهذه المرحلة.

وينبغي أن نقول أنه إلى جانب هذا التصور كان هناك من ينادون في نفس الفترة بضرورة دعم الاستعمار الإسبااين في الريف.

المرحلة الرابعة: هي التي أنتجت أعمالا كولونيالية، بعد مرحلة التهدئة بعد سنة 1926، كتبها ادباء مقيمون في المستعمرات. إن هذه حالات نادرة.

تنتمي رواية **إيمان** إلى الجيل الثالث الذي أشرنا إليه. قد تكون هذه الرواية من أهم الروايات التي تؤرخ للهزيمة، بل للهزائم التي مني بها الإسبان في الريف في العشرينات من القرن الماضي. إن ما يثير الانتباه في هذا العمل الروائي هو أنه شهادة يدلي بها أحد المشاركين في هذه الحروب الطاحنة. هذا يعني أن الرواية محكية من الداخل، أي من داخل معسكر الغزاة. كنت أتمنى أن تكتب رواية أخرى من داخل معسكر المقاومة. أم أنهم كانوا في غنى عن ذلك؟ إلا أن تخندق الروائي في المعسكر له واجهة أخرى. إن له مصورته التي تنتقي تخندقاً فرعياً ضمن المعسكر الإسباني ألا وهو معسكر مناهضة الحرب.

لهذه الرواية أبعاد كثيرة. منها التاريخي: وهو أبرز الجوانب، إذ مادة الرواية هي أحداث تاريخية ممتدة على بضع سنوات بين المغرب وإسبانيا. هناك أشخاص معروفون وأماكن وأحداث وحالات[1]. والسياسي: هناك تقويم للنظام الإسباني وللحرب والسلام ولمفهوم والوطنيةالخ . والنفسي: إن الوصف الذي يضعه الروائي للأحوال النفسية للمحارب وحالات اليأس والإحباط التي تحملها العسكر كالجنون (هذا موضوع هام في إيمان لم يلق العناية المستحقة في الأبحاث التي اطلعت عليها)، وحالات العطش الفريدة وأعراض ذلك النفسية والجسدية والهذيان و...و... جديرة حقاً بفحص علماء السيكولوجية. والديني: هناك مواقف من الكنيسة والرهبان والخالق والدين عامة. والفلسفي: أسئلة فلسفية عميقة نواجهها في هذه الرواية، منها كيف نشأ الكون، وما هي القوى التي تديره، وهل هناك غاية ما تسعى إليها الإنسانية أم أن الأمور مجرد صدفة وعبث في عبث. والتصوفي: قد يبدو للبعض هذا الكلام هراء. ولكن الأكيد أن الرواية يحضر فيها التصوف بشكل عميق جداً، وبالخصوص فكرة وحدة الوجود. هذا الوضوع وحده في هذه الرواية يستحق مقالة مطولة.

أريد أن أقف معكم بعد قراءة لرواية **إيمَانْ** التي هي رواية حرب الريف بامتياز. لا أعرف عملاً آخر يمكن أن يضاهيها في هذا الشأن. قبل ذلك أريد أن ألفت نظركم غلى العنوان إنه يضج، بل يصرخ، بالمعاني الإيحائية. المعنى الحرفي هو المغناطيس. المادة الجاذبة للمعادن. وقديما كان يقال:

---

(1) تنظر دراسة معروضة في الأنترنيت:
la novela historica de Sender, Francisco Carrasper

" يعتبر إِمْبِيدُوكْلْ الصداقة قوة بدئية كفيلة بالربط بين كل الأشياء في العالم، بحسب مبدإ انجذاب الشبيه نحو الشبيه [...] وذلك بالتعارض مع المبدإ النقيض أي الكراهية، التي هي قوة فك وحل الروابط"(1). ورغم أن هذا الكلمة اسم جنس فقد أسندت كلقب لبطل الرواية بْيَانْثِي، إلا أن للكلمة إيحاءات أخرى دينية، بالنسبة إلينا كمسلمين أو عرب. في كل الأحوال العنواق لصيق بالمعاني التي تعرضها هذه الرواية. فلنقف عند موضوعاتها الكبرى قبل أن ندلي بتعليق أخير.

يقول الباحث الدكتور محمد أنقار في كتابه **بناء الصورة في الرواية الإستعمارية:**

"إن أية محاولة لتلخيص **إيمان** ستكون هتكاً لقدسية تشكيلها، وتشويهاً لتناسقها الجمالي. واعترافاً منا بهذه الحقيقة، لن نقوم باختزال أحداث هذا النص بقدر ما سنعمل على تحديد الإطار الموضوعي والفضاء اللذين سنقارب ضمنهما الصور المنتقاة، مكسرين بذلك نظام الحكي المتماسك، ومتجاوزين تراتب الرواة وتداخلهم الغامض"(2).

الواقع أن صعوبة تلخيص الرواية تتمثل في كونها رواية أشبه ما تكون بمعرض صور. أو هي بالأحرى ضرب من الرواية التسجيلية. إلا أن هذه التسجيلية خادعة. إذ الروائي هنا كثيراً ما أدار ظهره للأحداث لكي يعرض علينا آراءه في هذه الحرب وفي الدين والسياسة والكنيسة وحقوق الإنسان والطبيعة الخ. هذه اللوحات التي يعرضها إذن على فضاءات مكانية وزمنية في إغْرِيبنْ وأنوال وادْرِيوْشْ وجبل عَرْوِي والناظور ومليلية ونواحيها وإسبانيا. نريد أن نتوقف هنا عند بعض اللوحات أو التيمات وعند بعض الأفكار التي يبديها المؤلف بشأن هذه اللوحات.

والرواية عبارة عن قطعة زمكانية من حياة بْيَانْثِي الذي جاء من إسبانيا 1921 كمجند في الجيوش الغازية. وتمتد هده الفترة حوالي ثلاث سنوات في المغرب. هذه الرواية تعرض حكاية فرار بْيَانْثِي من سعير حرب الريف نحو مليلية ثم الزج به مرة أخرى في الحرب نواحي مليلية ثم العودة إلى مسقط رأسه في إسبانيا. تحكي الرواية المآسي التي عاشها البطل ضمن هذه الفضاءات والأزمنة.

نريد هنا أن نتعرض لبعض التيمات الأساسية في الرواية. وبعض الآراء التي يطلقها الروائي هن وهناك إزاء ما يعيشه ويراه.

---

(1) J.F. Balaudé, " Introduction " , in Aristote , **Ethique à Nicomaque** , trad. R.A. Gauthier, édition le Livre de poche, 1970. p. 10.

(2) الدكتور محمد أنقار، **بناء الصورة في الرواية الاستعمارية**، منشورات مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، تطوان، 1994. ص. 176

1. ضحايا الحرب

يعين الكاتب الفضاء بشكل عام. الزمن هو شهر غشت الشديد الحرارة خلال حرب أنوال الخالدة. المكان هو موقع عسكري إغْرِيبنْ، قرب أنوال، تدخله فيالق آتية من مسافة تسعين كليومتر- قطعتها خلال ثلاثة أيام. حالة من التعب الشديد. ثمانمئة رجل بُكمٌ صمٌّ يخطون خطوات آلية. لا تسمح أحمالهم لمن وراءهم برؤية الآفاق. لا يدرون من أين هم آتون ولا إلى أين هم ماضون. ربما هم ذاهبون إلى لا مكان أو أنهم ذاهبون إلى نهاية العالم. قد تكون مهمة الإنسان حينما يولد أن يسير دائماً. الغبار يغطي الحواجب ويكسو الوجوه بقناع رمادي بحيث أننا لم نعد نتعرف على بعضنا(33). لاتفكير في أي شيء ولا رؤية لأي شيء (34). في المدخل يؤدى النشيد الوطني. في حين أن رئيس الموقع يجلس وأمامه كأس الجعة.

الموقع يستقبل أيضاً الجثث التي سقطت في المعركة. على ظهر شاحنة تتراكم الجثث وهي مسجاة بغطاء. إنهم ضباط [...]. الدماء قانية تسيل مدرارة في شبه جداول متقطرة على نوافذ الحافلة (36) جثث أخرى تصل محملة على ظهور الخيول. تمر الخيول غير عابئة بحمولتها الطرية (37). ومن هذه الجثث يصل بعضها مقطوع الرؤوس.

في هذا السياق يتحدث الراوي عن قسوة الحرب ووحشية الجنود الإسبان التي يحتج عنها بشيء من السخرية اللاذعة ويبررها طوراً آخر. "لا يمكن أن نقول هنا عن شخص إنه أحمق لأننا هنا كلنا حمقى. المكان الذي يمكن أن نرى فيه أنفسنا هو أرضنا هناك يوجد كل أحد في كينونته. هل يمكنك أنت في بلدك بدون حسيب ولا رقيب أن تسحب من القبر ميتاً من تحت التراب ؟ لا أنت ولا أي أحد يمكنه ذلك. إذإن ذلك هو أقدس شيء. أما هنا لقد سبق أن أخرجوا للمرة الرابعة الميت من تحت التراب مورو مسكين، وإذا قمت هذه الصبيحة باستطلاع، فستشاهده على قارعة الطريق في أوضاع بالغة السوء. من أخرجه من تحت التراب؟ سيقال لنا إنهم الذئاب. أقول لهم خراء! ولا أريد أن أتابع الكلام، كفى! لقد رآه أغلب الجنود في الحقيقة ورأوا في ذلك مدعاة للضحك. ما لا يريد ذلك العنيد أن يعرفه هو أن الشاحنات تدوس هذه الجثة لأنها تكون معترضةً في الطريق. وتفادياً لضياع الوقت تدوسه (64).

ولعل المشهد الأعنف والأقسى في الرواية هو مشهد إقداد أحد زملاء بْيَانْثِي على قتل صبي في سن السادسة أو السابعة: "فجأة نشاهد صبياً في السادسة أو السابعة أسمر اللون مندهشاً يرتدي عباءة على بشرته العارية. توقف بْيَانْثِي حينما بدأ هذا يصرخ. إلا أن رِيبِيرُو تقدم ووضع حذاءة الخشن المقوى بالحديد على بطن الفتى واستدار بدون اكتراث"(193). "تتقدم خيول موراس وتقترب متعقبة بعض الجنود بدون سلاح وهم يصرخون ويسقطون وحيدين وطفلين تحت عدد من خيول متوجة بغطاء الجلابب والسلاهم. إن بْيَانْثِي وهو يزحف ملتصقاً

بالفرس، يدور ويضع نفسه على الجانب المقابل، بين الحافرين. أحس في البداية التقزز من الموت في كبة الأمعاء المطلة من بين الحافرين الخلفيتين، وفي عيني الحيوان المفرغتين من قبل الغربان، وفي الفم التي نهشتها الذئاب. كان الحيوان جهة الردفين سليماً؛ إلا أنه من جهة البطن فقد كان متحللاً وكان شعره وجلده بادي الحروق"(177).

هذا العرض ملتبس. لماذا؟ لا مجال للندية هنا. إذ إن الأحداث تجري في الريف. الريف هو مكان الاعتداء والهتك والتهتك. لا تنتظر مِنَ الذي هُتكَ عِرضُه الندبة مع الغاصب ومن المعتدي. من المباح للمظلوم الاستعانة بأي شيء لصيانة عرضه. والحال أن أي شيء يقوم به المعتدي غير مشروع، لأنه يقوم بذلك في غير موطنه ولأنه هو المعتدي. لا مجال للتسوية بين المعتدي والضحية التي تتعرض للانتهاك في موطنها. نحن لم نقطع أقدام الجنود الإسبان في موطنهم بل في الريف. ولهذا فإن سندر رغم نزوعه العادل هو ضحية التصور العدواني الغاصب. لا مجال للشفقة على المعتدي. هذا شيء أساسي لتقويم ما حدث في الريف.

2. الماء

وحينما ننتقل إلى الجزء الثاني من الرواية نصادف الموضوعة الثانية الأهم في الرواية. ونقصد بهذا إلى موضوعة الماء. لقد فَرضتِ المقاومة حصاراً قوياً على الغزاة في حصن يقع بين تِيزِي عَزَّة وأنوال. لقد منعوا العدو من الاقتراب من مصادر المياه. وبدل أن يرحلوا ويعيدوا الأرض إلى أهلها فقد تعلقوا بسراب الانتصار على المقاومة ويمكن أن نوجز ما تقوله الرواية في هذا الشأن في النصوص الآتية.

"ما نزال نتوفر على الأغذية، إلا أنه من البلاهة بلع وبلع أشياء صلبة. الماء، الماء، الماء. فبدونها يستوي الأكل وعدمه، النوم والسهاد. [...] بدءاً من اليوم الأبوال هي مشربنا" (111).

صدرت تعليمات تأمر "بعدم التبول في الأرض وإنما في صحن أو في قدر، وإذا كنتم متخندقين فطالبوا بدلو لكي تبولوا فيها. ومن لم ينفذ هذه التعليمات تعرض للعقاب. (119).

"هل تعاني من العطش؟ ـ ويضيف محموماً ـ : أنا لا. لقد شربت الأبوال. أعتقد أن سَارْخِنْتُوسْ [رتبة عسكرية] والضباط يتناولونها بالسكر؛ إذ هناك الكثير من السكر في المستودعات الغذائية. إن الأبوال بالغة الحموضة إلا أنها تروي العطش" (121).

"كان لهذا المسؤول إحساس بعلو مكانته، إذ إنه كان يشرب الأبوال ممزوجة بالسكر في حين أن آخر دونه يشربها خالصة من السكر" (130).

"يشرب بْيَانْثِي للمرة الثانية منذ ثلاثة أيام. إن العطش، ما يدعى العطش لا يحس به. اليوم الأول لم يكد يتوقف. وفي اليوم الثاني أصبحت الأمور معتادة، ولو أن عظامه انتابها الوهن وبدأن تبرز في شفتيه انتفاخات. وبعد ذلك يعود جنون العطش، وبعد ذلك يثور هذيان يجعل الدماغ والأحشاء تغلي، وبعد خمسة أو ستة أيام من معاناة العطش في شهر يوليوز هذا يأخذ المرء ينبح مسعوراً مثل كلب" (131).

"يعود ضابط الرشاشات وفي يده دلو: إذا كانت لكم رغبة فإن هناك أبوالاً باردة. ترى في عينيه إعجاباً صامتاً. طبعاً ـ يفكر بْيَانْثِي ـ . إننا نحن الذين يتكلم عنهم في الصحافة وفي المدارس باعتبارهم أبطالاً. أن تلتصق بأحذيتنا بقايا مخ أحد زملائنا، وتربية القمل وشرب الأبوال تلك هي البطولة. أنا بطل. بطل بـ طـ ل ! الكلمة حينما تتكرر تفقد المعنى وتصل إلى حد التصويت مثل صراخ حيوان ما أو ضجيج متولد عن احتكاك شيء بآخر (136).

"هناك جثث نصف عارية، يكاد يغطيها الذباب. تحتفظ بأحزمة الرصاصات وتحتفظ أخرى بالبندقية. شرع في تفتيش قنينات المياه. خرجت من إحداها ذبابة زرقاء وهي محدثة أزيزاً. ومن أخرى خرج التراب"(142).

"إن الأشجار والنباتات والحيونات تتمتع كلها بحق التمتع بالماء والاستمتاع بها. إن العطش يحس به الآن في شفتيه، وفي فمه وفي صدغيه وفي بشرته القذرة. فلو شرعت السماء الآن في الإمطار فإن بشرته ستشربها من مسامها مثل الإسفنج" (143).

"أنوال. هي الآن قريبة جداً من الموقع العام حيث سينتهي كل شيء: الحلم والجوع والتعب. هناك ستتوفر المياه، الخبز والكعك وكثير من الفيالق العسكرية التي ستؤمن من حين لآخر قيولولة رائعة. إن الحواس تنتعش في الأمل. أنوال ، أنوال مكان الخلاص. أنوال نوم، وماء . . . ، ونوم ونوم . . . (148).

"إذا لم تكن هناك مياه فلأن الشاحنات قد بقيت في الطريق. إن البنزين مؤذ، ومع ذلك فهم يشربونه في القيادة (166).

"إن الخوف هو خوف ميتافزيقي، يختفي فيه التفكير في الجوع والعطش والألم الجسدي للجروح ويسخن الدماغ ويشحنه بأضواء منذرة والضجيج غير المفهومة" (167).

"قذى في العينين ودموع تنهمر على خديه. هو يبكي منذ لحظات. إن رغبة البكاء أقوى من تعبه، وعطشه وجوعه وجروحه الثلاثة" (178).

في الخندق ينتاب بْيَانْثِي الضجر. يريد أن يتأمل إلا أنه لا يستطيع. تنفلت منه الفكرة وكأنه بفكر في أصل العالم يحس أنه فارغ من العواطف. ليست له أية أشواق إلا أشواق النبات إلى

الضوء والماء والتراب. والكراهية؟ آه نعم كراهية الضابط؛ [...] إنه يكره دْياثْ أُورِينْيَا ولا يتطلع إلى الانتقام ولا يطمع في تحقيق ذلك الأمل (45).

تُوجِزُ مَارِيَا رُوسَا مَاذَارْيَاغَا في كتابها نهر الذئب هذا الحدث بقولها: "لقد عمدوا في المراحل الأولى لافتقاد الماء إلى مص البطاطا كما شربوا بدل الماء الطماطم المكثف والفلافل. وحينما نفدت هذه المواد عمدوا إلى شرب العطور وبعدها المداد وخلصوا في الأخير إلى شرب الأبوال ممزوجة بالسكر. ولأجل التغلب عن الحرارة الحانقة أقاموا الحفر واستلقوا فيها عراة [...] وكثير من الجنود سقطو في الخنادق، ليس بالرصاص ولكن بالوهن الشديد. [...] ويشير كَاسَاذُو أنه لأجل استثارة اللعاب كان الجنود يضعون في أفواههم الحصى كما أن بعضهم كان يمص جروحه. كما عمد آخرون إلى لسح اللأسلحة عسى أن يخفف عنهم ذلك حرق العطش. وأدى كل هذا إلى الانتشار الكاسح للغانغرينة والكزاز بين المرضى والجرحى، وبسبب وهنهم بالحمى الحارقة فقد بدأت تظهر علامات الجنون على بعضهم، مثل ذلك الجندي الذي الذي ارتمى وهو فريسة هذيان صخرة مختبراً إياها عين ماء؛ مات وهو يصرخ ويشهق: "ماء!". يقول كَاسَاذُو: ما كان يرعبنا ليس الجوع بل العطش، ذلك العطش! حسب عبارة كَاسَاذُوا. كل الشهود الذين عايشو كارثة أنوال تتفق في الإشارة إلى أن العطش الذي تجملوه قد كان الأكثر رعباً من بين كل العذابات. لقد خلف العطش من الضحايا أكثر مما خلف رصاص المقاومين"[1].

3. الغازات السامة

لا بد من الوقوف ونحن نستعرض لوحات هذا الجزء الأول من الرواية أمام تلك اللوحة الأليمة التي تتجسد في تلك البطولة النادرة التي أبداها هذا الشعب الصغير بعدده القليل والعملاق بأعماله الخالدة في الذود عن حياض الوطن وعن الكرامة التي تطاول الاستعمار في محاولاته المنحطة والسافلة إهدارها. الموضوع هو الغازات السامة. لا شك أن الاستعمار الإسباني ومعه أشباح وأشباه مفكرين ومؤرخين من حاولوا التستر على هذه الجريمة. سِينْدِرْ ورغم كل شيء يقدم شهادته المتعففة والواضحة والصريحة بصدد هذا الموضوع.

يتحدث أحد الأطباء العسكريين عن أحد الجنود الذين اصيبوا بسبب الحرب بالجنون.

1. "إنه بئيس [...] فبالإضافة إلى الجنون يعاني من جروح إِيبيريتَا (غازات مُوسْطَاصَا). لقد جرت الرياح غازات 5 يوليوز في تِيزِي عَزَّة وأصاب ذلك بجروح كل الجنود تقريباً الذين كانوا متخندقين في أحد المواقع.

(1) Maria Rosa Madariaga, En el Barranco del lobo, las gurras de marruecos,ed. Alianza editorial, Madrid, 2005. p. 150

وقال أحد الطيارين الحريصين، للعقيد:

ما هذا الغباء! إطلاق الغازات في اتجاه عكسي للرياح!" (78).

2. "يمتلك الجنرال الكثير من الغاز ويعتقد أن كل ما يأمر به يكون جيداً" (100).

3. ويقول: "من يجرؤ على مهاجمتنا ففي العشرو كيلومترات الآتية يزوعون كل الأماكن بالغازات والرشاش" (284).

تعتبر هذا الموضوعة في رواية سندر وثيقة تاريخية رغم أنها أدبية لانها صادرة عن أحد المشاركين والشهود من داخل الميدان الاستعماري. ففي مقال خطاب العدو العسكرية والمركزة الذاتية، نشره أحد مناهضي النظام العسكري، وهو فِرنَانْدُو إيرْنَانديثْ أُولْغاذُو في الأنترنيت يستشهد برواية سِينديرْ إيمَانْ التي تتحدث عن استعمال هذا الغاز ضد الأهالي في الريف كما تصف تأثيراته الوخيمة ولم تفت المؤرخة الإسبانية مَارْيَا رُوسَا مَاذَارْيَاغَا أن تخوض في الموضوع مستشهدة برواية إيمَانْ ومدعمة بصورة جنود مقنَّعين بأقنعة ضد الغازات السامة. وهي الصورة التي تنشر لأول مرة ويعود تاريخها غلى سنة 1923.

إن مسؤولية إسبانيا واضحة. والجناية لا خلاف فيها. وأضرارها بينة. وملف القضية جاهز. وعناصره متوفرة. هذه الرواية التي تعرض هذه الحقائق عنصر إضافي لإدانة الدولة الإسبانية القائمة. والملف لا يقبل التقادم. والحساب عسير يبدأ بالاعتذار للمغاربة قاطبة قبل الإقدام على جبر الضرر والتعويض المادي.

4. الكنيسة الملكية الوطن

لا يمكننا في هذ الجزء الأول من الرواية غض الطرف عن موضوعة هامة أو لوحة، هي تلك المتعلقة بالإيمان بالخالق. "في ذلك اليوم [يقصد يوم وفاة والدته] كان أبي مثل مجنون. لقد كان دائماً ذا علاقات جيدة مع الكنيسة. إلا أنه في ذلك اليوم ... ما أزال أشاهده في الحصيرة يتردد جيئة وذهاباً ممتقع الوجه، وأشاهد الراهب: إن الخالق يهبنا الفضيلة بآلاف الطرق؛ صبراً. بدأ أبي يصرخ: "الرب؟ ولكن أهذا ما يفعل الرب؟ أين هو ياسيدي الراهب، أين يوجد الرب، إنني أريد أن أعض رأسه" (70).

ويقول في نقد لاذع للكنيسة وللدين وللدولة، في حوار بين أحد الرهبان وأحد الجنود:

- وأولئك

- لقد نجوا بأرواحهم

- إذن لقد قتلوا أحد المورروس.

ـ لا يهم ، لقد فعلوا ذلك دفاعاً عن الوطن.

ـ هذه الأرض هل هي وطننا أم وطنهم؟

ـ في الحقيقة هي وطنهم، إلا أن كل مكان يحقق فيه قلب مسيحي هو وطن الله، ويجب علينا حمايته ضد غير المؤمنين.

بعد برهةِ صمتٍ يضيف الجندي:

إذن هذه الحرب تتم بأمر من البابا؟

ـ لا. إنه الملك من أمر بذلك.

ـ ومن يطيع الملك، هل يذهب إلى الجنة.

ـ نعم إذ إن الملك يجسد الله.

ـ كيف؟

ـ إنه يمثل سلطة الله في وطننا.

ـ نعم. لقد مثلت دائماً الخالق مثل ملك.

ـ صحيح. ولكن عندي سؤال.

ـ ما هو؟

يقولون إن من يتلقى ضربة قاتلة في الحرب ويتلفظ بشتيمة ضد الخالق، إذا مات هل يفوز بالجنة؟

ـ نعم، لأنني سمعت كثيرين يسبون حينما يسقطون ميتين.

ـ وإذا افترضنا أنني خلال الحرب أتلفظ بعبارة ضد الملك مماثلة لتلك التي تلفظ بها آخر ضد الملك، ويلقون علي القبض، هل يقتلونني رمياً بالرصاص؟

بكل تأكيد.

ـ وهل أفوز بالجنة؟

لا، أبداً، خاصة إذا لم تشعر بالندم الصادق.

ـ إذن أنا لا أفهم، لماذا كانت الإساءة إلى الملك أفضع من الإساءة إلى الله. (61-60).

ويقول:

"الحلم؟ مرة أخرى الحلم؟ إن التفكير في ما هو غير مجرد، وبناء تجريدات، هو أن نجلب إلى جانب العطش الجوع، والألم والجروح، ذلك الهذيان الشبيه بالحلم والموت.

ـ من أنت؟

يطرح السؤال ثلاث أو أربع مرات على رأسه.

ـ من أنت؟ ألا تعرف من أنت؟

ـ تمر دقائق:

ينبغي أن أقول لك أنا نفسي أنك بْيَانْثِي من الفيلق الثاني والثالث 42.

أراد بْيَانْثِي أن يفتح عينيه، يمر شهاب، يتحول بعد ذلك إلى نافورة سماوية دوارة.

ـ نعم أنا بْيَانْثِي؛ إلا أنني لم أقترف شيئاً. أنا... يحاول الاعتذار.

ـ لا تقلق، إن من يأكلون الجثث هم الخنازير؛ لقد رأيتهم.

ـ وأنت من أنت؟

ـ الرب. أنا الرب. ألا ترى ذلك في جلبابي الجديد وفي سلهامي الأبيض؟

ـ إن الرب إسباني.

ـ لقد انقلبت إلى الموروس. إن الرب يكون دائماً الأقوى.

أنت تكذب! إن ذلك ليس صحيحاً.

ـ أنا لا أخاطَب بمثل هذا الغضب. لقد قلت لك إنني انقلبت إلى الموروس. هل تريد أن تعقد ميثاقاً؟

ـ أي ميثاق؟ فهل هو ما كان يقوله الحداد العجوز؟

ـ بطبيعة الحال فإذا لم تكن لك ورقة مهنة ما لا يهم. أحضر معي كل شيء.

ـ في أية شروط؟

ـ أنت ينبغي لك أن تموت بالقوة. إذن ستكون إسبانياً مخلصاً. ستلحقك بلا لِيخْيُونْ [فيلق برتبة عسكرية معينة] الجنود الميتين في إنجاز الواجب.

خراء! يحلق الرب من فوق من على العمتمة ويصرخ:

خراء عليك أنت! ينهض بْيَانْثِي [...] (201–200)

"– من يجعل الحيوانات المسكينة مسؤولة عن غفلة وتهور السلطة؟ ما هو الواجب الوطني للخيول والأفراس؟" (176). وبينه بْيَانْثِي بعد ذلك:

"على الرغم من أننا نحن، مثل الخيول، نتمتع فقط بالواجبات المدنية لا بالحقوق: الواجب المدني في الموت. إن الدولة تبيح لنا الموت لدعم الحق المدني ببعض العشرات من الكائنات التي هي التاريخ والثقافة ورخاء الوطن، إذ إن الوطن يبدأ معهم وينتهي معهم"(177).

في هذه النصوص يختلط التجذيف بالتمرد على الكنيسة والدين والسخط على الدولة. إن هذه النصوص تشي كلها بما سيؤول إليه المؤلف حينما سيتبنى الفلسفة الفوضوية والماركسية بعد ذلك. إن هذا التمرد ناتج على الهزائم التي مني بها الجيش الإسباني في الريف. وبطبيعة الحال فإن هذه الفلسفة لا تواجه الحقيقة المرة التي هي أن الجيش الإسباني معتد وغازٍ وظالم لشعب مسالم وأعزل. وهو لا يملك أي اختيار إلا الدفاع عن حياضه. ولقد كان أمامً الجيش الغزي اختيار واحد هو ترك السلاح والاعتذار للضحايا.

لا معنى لهذا التجذيف. إن الجرائم هنا بشرية. وعلينا أن نواجه الحقيقة المرة والاعتراف بالذنب. ولكن علينا أن نحب لغيرنا ما نحب لأنفسنا. وهذا مبدأ وحق بشري كوني. هي هذه الحقيقة المرة. والمعنوي. ايس هناك خيار آخر.

5. القمل

"إن سراويلي قد أتى عليها البلى مند السنة الماضية. والقمل قد طالب منذ زمن بسراويل أخرى إذ يتسلل البرد من بين ثقوبها" (77–78).

"تحتوي الخيمة على ثلاثة أسرة مهترئة لثلاثة ضباط وضابط أول. إن الأكثر توفيراً للراحة هو سريري أنا. إنه ناقلة من الثوب المقوى ملطخ ببقع الدماء السوداء، هو ضيق جداً، ولا يسمح بالاستدارة داخله، إنه الأفضل، إذ إنه لا يحتفظ فوقه بالبق ولا بالقمل ويمكن النوم فيه بجسد نصف عار. أما الفئران فتتجول على واقيته الفوقية، باعثة أصواتاً معدنية. وفي الليل فهي التي تستأثر بالخيام" (58).

في هذا السياق يصبح أكل الذباب أو الفئران أمراً معتاداً. "أنا أقول لك إن أكل فأر أو التهام زوج من الذباب لا يؤذي الصحة بشيء [...] كل شيء هو مواد كيميائية، لا يوجد في أية حشرة شيء لا يتوفر فينا وفي أنسجتنا وعظامنا. (62–63).

"- من هو المخطئ؟ أنا أم أنت أم ذلك؟ أي هؤلاء الشباب الملتصقون بالتراب كالعقارب؟ [...] أيها الضابط: إننا أوفياء ونتوفر على أسلحة جيدة. لماذا تمكن منا هؤلاء القمل؟ إنني على علم بذلك. لقد تمكنوا منا لأنهم على حق، وهذا الأمر له وزن كبير"(212).

للقمل هنا دلالات عديدة، يمكن أن تدل على الأحوال المتردية التي يصل إليها الإنسان الذي يفتقد أدنى شروط النظافة. ويمكن أيضاً أن تدل رمزياً عند العدو على الشعب المقاوم هناك في أفريقيا. ولهذا فإن القمل يبعث كل إحساسات النفور والتنكر.

ويرد القمل أحياناً باعتبارة أداة استعارية أو مشبهاً به. وبطبيعة الحال فإن المورو س يكونون دائماً هم المشبه.

وفي كل الأحوال فالقمل وحدة موضوعاتية مهمية ترد دائماً ملونة بالدلالات الإيحائية السلبية. وهي تحتل أدنى المراتب ضمن الحيوانات التي تذكر في إيمَانْ. خلافاً لما يمكن أن نلاحظه على استعمال الكلاب في هذه الرواية. أما الخيول فإنها لا تذكر هنا إلا متلونة بالألوان الإيجابية.

6. قانون واحد للإنسان والحيوان والطبيعة

"يحس أيضاً أن مادته مماثلة للمادة التي تحيط به، وأن هناك جنسا واحداً من المادة وهي التي تحركها نفس الدوافع العمياء، وتطيع نفس القانون. يلفه لطف غامض وهو الرغبة في فعل الخير وأن يجد كل شيء عذباً وجيداً"(178).

"يحس بْيَانْثِي منغمراً بوعي جديد بنفسه، والألم والحياة. هذه حدث فزيائي. ليس صحيحاً ما يحكيه الشعراء ورجال الدين. إنهم يعبرون عن رغبة عدم فهم بساطة عظمة هذا الحدث الذي يسوي بيننا وبين شيء ساكن وخارق مثل الأحجار والأشجار. إن بْيَانْثِي الذي لا يستطيع أن يتأمل بهذه الكيفية، يحدس مع ذلك بأن العلة التي بسببها لا يحدث الالتصاق بالفرس الميت غثياناً. يحس في اللحظة أن متصالح مع المادة"(179).

"يفكر بْيَانْثِي بأن كل واحد من النجوم هو عالم أو مجموعة عوالم بدون بداية ولا نهاية. إن حياة كائن تساوي أقل من البخار الندي لقطرة من البحر المتبخرة بالشمس. ومع ذلك يعتبر نفسه بأنه هو مركز ومحور الكون ويعتقد أن النجوم توجد فقط لكي يتمكن من ضبط وجهته ومعرفته الوقت. وإذا لم يكن هناك قمر فلكي يكتسي بشكل أفضل بالظلال"(189).

"إن بْيَانْثِي وهو في غمرة هذه الحدوس يشعر بحب الأرض مثلما أحس من قبل بانجذاب نحو الفرس الميت. إلا أنه حب من جنس تآلف طبيعي، وكوني، للأرض مع الأرض. إنه لا يكره أحداً: لا المورو س ولا الإسبان الذين تسببوا في هذه الكارثة. لقد تعلم على مر الليالي

السالفة، تحت اللامبالاة المتناغمة للنجوم بأن هذا التناغم غير المكترث ضروري لمواجهة وتمثل بدون حرج مادة النوازع التي تحكم العالم، ولأجل القدرة على تسييدها دون التخلي عن الإحساس بها في المحيط وعيشها"(199).

هنا ضرب من وحدة الوجود يتساوى فيها الجماد والنبات والحيوان والإنسان. هناك قانون طبيعي يشمل الجميع. لا يمكن أن ننظر إلى الكون باعتباره يمثل الوسائل الموضوعة رهن إشارتنا وطوع بناننا. إننا جميعاً الجماد والنبات والحيوان والإنسان مشمولون بقانون واحد. لا مجال هنا للمركزة الإنسانية أو الحيوانية.

7. السطو على الموتى

"يفسر [لبْيَانْثِي] أحد الحرس المدني:

إن من تراه جنب الأدراج هو جريح قد وصلنا وهو يحبو هذه الليلة ولقد تمكنا من وضعه في الداخل. لقد هشم المورو بالحجارة فكيه لأجل استخراج الذهب الذي كان من بين أسنانه. لا فم له. هو كمشة من اللحم والعظام المهشمة"(208).

"ترامت مجموعة من المسنات على الجثث وشرعن يجردنهم من ملابسهم بمهارة فائقة، [...] وبعد ذلك استعن بمصباح وقربنه من فم الجريح أو الميت وإذا كانت في فمه أسنان ذهبية بدأن العمل فوراً بتهشيمها بالحجارة"(213).

"نسمع وراءنا صراخاً وبعض الضربات الصلبة لفأس يقطع شيئاً رطباً وصلباً: إنها بتر قدم جريح تسحب إلى مكان مأمون لأجل التحوز انتزاع الحذاء والواقية. لقد شاهدنا ذلك مرة أخرى يحدث لضابط ميت حينما كنا نهبط من أنوال" (167).

8. الإهانة الشاملة والمطلقة

"تحياتي سيدي العقيد!

- ماذا؟

- تحياتي سيدي العقيد.

- ينهض غاضباً

- لا عقيد ولا ريح! لا تنظر إلي بهذا الوجه البليد. سأكسر قلبك. أنت لا تعرفني؟ ألا تعرف الضابط آرْنَاوْ

ـ يري بْيَانْثِي على في كم معطفه الحربي المطروح على سرير مهترئ علامات ضابط. يتلعثم.

ت لا ياسيدي أنا من سرينيُولاَ

ـ لا يهم الضابط آرْناوْ معروف لك أنني سأترك في كل الأماكن.

أقسم لك أنني سأترك فيك آثاراً تتذكرها ما دمت حياً، إذا اقتربت مني. ماذا تنتظر؟ ابتعد من هنا!" (233).

"بعد ذلك يعبر بْيَانْثِي [لنساء في مليلية]، عن رغبته في الحصول عن فراش للنوم. تنظر إليه النساء حذرات، ويرى بْيَانْثِي أنهن يفكرن في أوساخه وقمله وقال:

ـ لا أملك القوة لكي أصل إلى كبرِريثاس. إن فراشاً بالياً هناك فر زاوية ما ـ ويكذبن المؤكد أنهن لن يصدقنه ـ ليس في قمل

[...]

يقول إل بَلِينْثْيَانُو وهو يحتسي جرعة من غليونه:

ألا تتسبن في تأخره؟ إن الحرس قد يمر من هنا بعد حين. "(241 – 242).

9. الانهيار النهائي

في بلدته بشمال إسبانيا.

ـ "هل تذهب إلى هناك؟

ـ نعم سيدي؛ إلى أورْبِيِّسْ

يخاطبه أحد الركاب قائلاً له بأنه يستطيع الركوب وسيدل خلال الطريق السائق على الطريق المؤدي إلى أُورْبيِّيسْ.

ـ يستدرك السائق:

هل أنت في إجازة؟

ـ لا يا سيدي. لإنني أصل الآن من المغرب.

ـ إذن لا شك أنك مسكون بالقمل.

ـ يحاول بْيَانْثِي أن يفسر.

ـ سيدي ... إنني!

إلا أن السائق لن يلتفت إلى كلامه. ويقول لباقي الركاب معه.

ـ نعم أعلرف من أين أتيت؛ لا حاجة، ثم ينطلق"(300).

"إن بيته والأرض التي وطئها أبواه، كل شيء هو الآن أوحال وأتربة وطحالب. لقد سرقوا بلده. تلك الذكريات الحية التي كانت تطفو في الزوايان في بئر الساحة وفي المعبد والتي كانت نقطة انطلاق كل حياته قد اختفت الآن إلى الأبد"(300).

لعل الصورة الأشد قتامة في الرواية هي هذه التي نصادف في آخر الرواية. حيث البطل يواجه الواقع الأشد مرارة. وهو يتمثل في الضياع الكامل والشامل والنهائي. أي ضياع موطنه وبلده وجوهر وجوده. إنه لم يخسر الحرب في الريف وحسب وقد كان يتوهم أنه يسعى إلى ربح ما. بل لقد خسر ما كان مكتسباً ثابتلاً وأبدياً. إنها النهاية حقاً. إن من يطمع في السيطرة على الآخرين يخسر نفسه وأساس وجوده.

تغرق كل الرواية في النثرية أي في التعبير المباشر عن واقع فاقع. إها أشبه ما تكون بالتقارير الصحفية. في حين أن الجزء الأخير منها حيث البطل يقف على آثار بيته وحيه الغارقين في مياه مشروع ضهم للري، يمثل استعارة كبرى، بل رمزاً بليغاً. يؤكد الفكرة السابقة، أي إن الطامع في حقوق الآ×رين ينتهي به المطاف إلى الضياع الكامل لأملاكه، بل وهويته.

علاقة التوتر بين الذاكرة والتخييل في الأدب الأمازيغي المكتوب "نموذج ديوان "آذ يسرودجي ووال "والمجموعة القصصية "أذفل أزكَاغ"

✍ ذ. محمد أقضاض

من المؤكد أن الذاكرة والتخييل هما مكونان رئيسيان لكل إبداع، وهما مهارتان أو ملكتان مترابطتان ومتكاملتان رغم ما يبدو بينهما من تعارض، يجمع بينهما الإبداع الشفهي والإبداع الكتابي معا. وإذا وقفنا عند التجربة الكتابية في الأدب الأمازيغي المعاصر سنلاحظ أنها بدأت تزيح هيمنة الذاكرة الشفهية. ووصلت العلاقة بين الشفهية والكتابة في هذا المجال إلى مستوى التوتر الذي يتطلبه إدراك الإبداع الكتابي. وقد اقتنع الكتاب الأمازيغ في بداية تجربتهم الكتابية أن التراث الذي يحكم تجاربهم هو التراث الأمازيغي الشفهي المحلي الذي اعتبروه أغنى، فشكل هذا التراث القاعدة المعيارية لكتاباتهم، وهي قاعدة مخزونة أساسا في الذاكرة وتستعين هذه الذاكرة ببعض الأدوات الحديثة خاصة الأشرطة لتعميق التذكر.

ولأن الكتابة الإبداعية، مهما اعتمدت على التراث والذاكرة، فإنها تتميز بطاقة تخييلية ضرورية، تلك الطاقة التي اكتسب جل الكتاب الأمازيغ تصوراتها من المقروء غير الأمازيغي، وهي طاقة طبعتها الذاكرة الأمازيغية عند كثير من الكتاب بطابعها، ومازال بعضهم يحاول التخلص من أسارها وسلطتها. بهذه العلاقة من الأخذ والرد، نؤكد أن الذاكرة في كل الأعمال الأدبية هي منطق الإبداع ولا يمكن للتخييل أن ينطلق من الفراغ وإلا أصبح أوهاما مرضية. نحن فقط نريد أن نميز بين ثلاثة مستويات في هذه العلاقة:

1. مستوى تحكم الذاكرة في التخييل،
2. مستوى محاولة استقلال التخييل عن ذلك التحكم،
3. مستوى تحكم التخييل في الذاكرة...

1. في المستوى الأول عشنا مرحلة تحكم الذاكرة فترة مطولة نسبيا ربما امتدت خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي. فقرأنا قصائد أمازيغية خضعت بشكل مطلق للمعيار الشعري (إزلي) التقليدي، على مستوى الشكل الخارجي والإيقاع وعلى مستوى الموضوعات والمضامين، كما عند سعيد الموسوي وأحمد الزياني في ديوانه الأول والمرحوم عبد السلام السمغيني وفاطمة الورياشي وغيرهم. ونفس الأمر حدث مع الحكي القصصي المكتوب، عند أمثال محمد بوزكو في روايته الأولى، والمجموعة القصصية لوليد ميمون،

على مستوى اللغة والشخصيات وأسمائها وسطحيتها وبساطتها، وعلى مستوى الموضوعات والفضاءات والأزمنة وترتيب الأحداث فيها، فضلا عن أن أجواء الحكاية الشعبية الأمازيغية في الريف على الخصوص امتدت داخل مثل هذه النصوص السردية... وما زالت هذه المرحلة ممتدة في كثير من الكتابات الأمازيغية في تشلحيت وتمازيغت.

2. أما المستوى الثاني الذي نعيشه إلى حد الآن، فهو الذي يتطلع فيه المبدعون الأمازيغ إلى أن يتخلصوا من تحكم الذاكرة الفنية التراثية الشفهية، وقد انطلق منذ بداية الألفية الثالثة. ندرك هذه المحاولة بكثافة خلال بعض دواوين أحمد الزياني وديوان سعيد أقضاض وديوان محمد أسويق. أما في مجال السرد فنجد منطلق تلك المحاولة في مجموعة بوزيان المسوي "ارحمرت ثامقرانت"، وفي الرواية الثانية "تيشري خ تما ن ثسارافت"، وإلى حد ما في المجموعته القصصية الأخيرة "إفري ن عونا"، ومجموعة "ازرمان ن تالست" لرشيدة المراقي، وينضج هذا التطلع في المجموعة القصصية لفؤاد أزروال

أقصد بهذه العبارة، علاقة التوتر بين الذاكرة والتخييل، إرادة المبدع الاستقلال عن سلطة ذاكرته بما هي كيان يحتوي مكونات تفكيره وأحاسيسه وعواطفه وقناعاته أيضا ومعاييره، وفي نفس الوقت إدراكه الخاص لقدرته الإبداعية الكامنة ووعيه بضرورة تميز عطائه عما كان، انطلاقا من إيمان هذا المبدع بفكرة ليس في الإمكان أفضل مما سيكون، وبين هذه الإرادة، وأيضا الرغبة، وبين التحكم اللاشعوري للذاكرة في هذه الإرادة ولجمها تقع فكرة التوتر، وهي فكرة مهمة لأنها ضرورية ولابد منها للانتقال إلى المستوى الثالث... وفي هذا المستوى الثاني أريد أن أقف عند عملين هما ديوان "أذـ إسرودجي واوال" لمحمد أسويق الصادر سنة 2005[1] و"adfl azggav/ adfl azgåav"[2] لفؤاد أزروال. في ديوان محمد أسويق يتجلى مجهود خاص لمحاولة تغليب التخييل الإبداعي على تحكم الذاكرة. ويبدو التوتر بين هذه المحاولة وتحكم الذاكرة على أشده، ففي مجال الإيقاع الشعري يعمد الشاعر إلى تقسيم الشطر الواحد إلى جملتين أو أكثر كل جملة في سطر، على الشكل التالي:

رُومي دَغْ ـ عذان يرْسَاوَنْ
شَمْ كيذسنْ ـ وـ تَغْذُوذْ
ـ نْ ـ زْرَفْ ءاثَزْغَاثْ ئِينَمْ
ثَذْرِيذْ سي كُوطِّيفِينْ
شي يَتْبَارَّمْ شي يَتْمُوذْ[3]

---

(1) عن مؤسسة النخلة للكتاب، بوجدة.

(2) Publication : Association ihnjaren n Wezghnghan pour la création artistique, 2009.

(3) ص. 11.

وجل قصائد الديوان على هذا الشكل وهو شكل يشير إلى الرغبة في التخلص من هيكلية إزري في السطر الواحد، ونلاحظ أن المتحكم في عمق قافية إزري هو ذاكرة الإيقاع التقليدي، بل كثيرا ما يوحد الشاعر قافية القصيدة الواحدة، وهذا تطوير للإيقاع التقليدي نفسه في الشعر الأمازيغي الشفهي بالريف رغم خضوعه للذاكرة. وكثيرا ما يصرح الشاعر بوزن رال بويا كما في قصيدة بويا[1]... وفي نفس الديوان يجمع الشاعر بين عناوين تقليدية منتزعة من الذاكرة من مثل "ءار مجدور أزيزا" أو "ءار مجذور ـ ن ـ ربهوث"... وعناوين متخيلة لقصائد قائمة على الرمز والصورة، من مثل "ثيقست ؤراجي" و"مومو ئيتفزازن رغذير"، ثم موضوعات منتزعة من حمولة الذاكرة أيضا في أبعادها المجازية كما في قصيدة الحسيمة[2]، حين يقول الشاعر:

الحسيمة ثَانمْرَاحْتْ
أومي سويغ كِي ثُورُوطْ
تكَّايِي لَهْلاَ
ءاسنَّاج إيثغْرُوطْ

مشخصا الحسيمة في فتاة جميلة مدت له يدها بالماء تسقيه لتودعه مُعلقة له محفظة على الكتف، صورة واضحة تحيل على حياة القرية، وعلى معاني سائدة... وفي نفس الديوان يتجاوز الشاعر هذه الصيغ التقليدية التي تمليها الذاكرة على إبداعية الشاعر، نحو تعابير إبداعية جديدة، تقوم على الصورة الرامزة التي تتطلب طاقة تأملية للوصول إلى دلالاتها، وهو يعتمد على طاقة تخييلية منفلتة من الذاكرة الشعرية الأمازيغية نحو تركيب خاص تتجلى فيه قوة الشاعر الإبداعية، فنقرأ مثلا في قصيدته ثيقست ؤراجي[3]:

ـ وا ـ ذِيجْ ؤُراغِي
زكْ ـ رَاجي ـ ءابَرْكَانْ
آذ ـ ئيسُو ـ وِ ـ يَسْوِينْ
زي روروف يذمان

هكذا يبدو التوتر بين الذاكرة والتخييل يجر نحو مزيد من الإبداع، الذي لابد أن يقزِّم هو أيضا الذاكرة ولكن بطريقة جديدة... وربما وجدنا أبرز مثال في هذا الديوان على التخلص

---

(1) ص. 21.

(2) ص. 46.

(3) ص. 30.

من تحكم الذاكرة في قصيدة "ثموذيثْ ئيحرار"، التي ولو أنها احتفظت على الإيقاع التقليدي وأساسا على القافية المتنوعة، فإن البنية العامة للقصيدة هي بنية جديدة، تقوم على التعبير بالصور الرمزية، والصور تجسد المعنويات وتشخصها تشخيصا رمزيا يتطلب التأمل وتفكيك عناصر الصورة للوصول إلى المدلول:

فنقرأ مثلا هذه الصورة الغريبة عن الذاكرة اللغوية والجمالية الأمازيغية:

وِي يورْمَنْ ئيبَحْرَارْ - نْ - ثُوذَارْثَا

- سْ - وابْرِيوَانْ نْ يَثْرِي

- ءامْ - وِي يَسْضُوقْزَنْ ثْفُويْثْ

ءاكْ قَمُّومْ ءَايَّفصرِي

من طرز أطراف ثوب هذه الحياة بأهداب النجوم

كمن فجر الشمس في باب الغار

وتتحرك القصيدة على هذا المنوال، هي قصيدة تتأمل في الحياة والكون وتجعل الإنسان ضائعا بينهما، وكأنها تكرر تأمل الرؤية الوجودية من جديد.

أما إذا تأملنا الكتابة السردية من خلال المجموعة القصصية "adfl azgåav"(1)، التي صدرت سنة 2009، فإننا نجد بعض قصصها تستوحي الحكي الشعبي كما في قصة "butigåas"، تعتمد القصة على شخصية غريبة الأطوار في جو غرائبي، لا نكشف سرها إلا حين تشرف القصة على نهايتها، وحين نشرف على هذه النهاية نجد حصيلة تلك الغرائبية هي أيضا عمق تحكم الذاكرة، فالشخصية هي رجل كان ضمن المقاومة الريفية وفي نفس الوقت اشتغل مخبرا للعدو وحين تم اكتشافه حكم عليه بأن يزين وجهه بالأوشام مثل أي امرأة أصيلة لذلك قضى باقي حياته ملثم الوجه لا تبين منه إلا العينان...

ومن جملة تحكم الذاكرة في هذه المجموعة خضوع بعض قصصها لنفس التنظيم الحكائي الشعبي: مقدمة واضحة وعقدة ونهاية مثل قصة Tavatt . وتفرض الذاكرة نفسها على المجموعة القصصية من خلال العبارات المسكوكة من مثل uciv akids mli yufa tmurt ad trzm puma ad days yadf(2) هي عبارات كثيرة من هذا النوع، تحاول الذاكرة فرضها على إرادة التخييل، كما تتسرب متسللة عبر الموضوعات وبعض المضامين، من مثل

---

(1) Publication : Association ihnjaren n Wezghnghan pour la création artistique, 2009.

(2) P . 15.

الأمراض الاجتماعية، كالتحايل والسرقات المتنوعة والبطالة والإدمان على الخمر، وبعض التراث التاريخي كالمقاومة، وحضور الفضاءات القروية وبساطة الحياة فيها... غير أن أهمية التوتر بارزة في أن هذا الحضور للذاكرة تحتاط منه الطاقة التخييلية في هذه المجموعة، محاولة ضبط التسربات الكثيفة للذاكرة عبر لاشعور لغوي وجمالي ربما غير متحكم فيه. ويبدو التوتر حادا بين تحكم الذاكرة وتطلع التخييل الإبداعي في قصة "tavunja" حيث يوظف السارد نشيد الاستسقاء بأمازيغية تاريفيت،

vitna vitna ya llah
s wnzar in cao llah
ad imvar imndi
ad nmvar ra d nccin
ad tnmjar s ubddi[(1)]

فتتسلط الذاكرة لإبراز تحكمها بتكرار هذا النشيد أربع مرات، بينما يعمل التخييل على تحوير هذا التسلط بالتحيين ليفقد النشيد مغزاه التقليدي ويعتنق قضايا جديدة، إلى جانب الاستسقاء لمواجهة الجفاف الرمزي، يأتي الاستسقاء لطلب زواج الصبايا ومحاربة البطالة ولأن يعيش الشيوخ في راحة بال...

وكما في المجموعة الشعرية السابقة يتجه التوتر بين التحكمين نحو التخييل، فجل القصص هنا تنحو منحى التخلص من تحكم الذاكرة الشفهية والذاكرة التقليدية عموما، وتميل أكثر إلى التخييل الإبداعي حيث يعمد هذا التخييل إلى التحكم في انتقاء التذكر، ويتداخل المقروء الكوني مع الموروث الشفهي المحلي، فنجد توظيف بعض الرموز الأسطورية اليونانية "Lxzrat am tinni miduza"[(2)]. يبدو هذا التحكم التخييلي بارزا من خلال أشكال القصص نفسها، ففي المجموعة قصص مطولة من مثل قصة "Azgn n tziyyat "، التي تعمق البعد السيكولوجي للشخصيتين فيها، وقصص قصيرة جدا لا تتعدى عشرة أسطر أغلبها جمل حوارية، منها حوار الأنا المنشطرة التي يرسل فيه أحد الأنايين رسالة للأنا الثاني فينتظر هذا تلقيها، وهي تعمق أكثر اللاشعور الفردي الغارق في العزلة والغربة، كما في قصة "Skrizufinya ". وبعض القصص تركز فقراتها على دقة وصف ملامح الشخصية التي تبرز تغير الأحوال النفسية غضبا وانشراحا أو حزنا وفرحا، أو استثمار المونولوج الداخلي للشخصية... كما في قصة "Izm d tldjigt "...ولعل من أبرز وجوه التخلص من سلطة الذاكرة هنا أيضا،

---

(1) P. 36.

(2) P . 19.

التمرد على المعجم الريفي الموروث عبر تطعيم القصص بمعاجم اللهجات الأمازيغية الأخرى في تشلحيت وتامازيغيت، لتتخذ القصة بعدها الوطني عوض المحلي وهو ما يؤسس لكتابة أدبية جديدة.

ثم المرحلة الثالثة التي مازلنا ننتظرها، تشكل المرحلة السابقة مدخلا ضروريا لها.

مريريدة نايت عتيق شاعرة وادي تساوت

✍ عبد الكريم جويطي

لم يكن **روني أولوج**، الذي ندين له بمعرفتنا بالشاعرة الأمازيغية الكبيرة مريريدة نايت عتيق، في البداية سوى " موظف بسيط مستبسل في أداء مهامه في الإدارة الاستعمارية على حد تعبير موريس لوغلاي. كان عارفا، كبيرا بالأطلسين الكبير والمتوسط، ذرع مساربهما ووصل إلى نقط لم يصلها من قبله أي أحد من الأوربيين، وقدم في كتاباته الأولى ملاحظات قاسية عن السكان تتاخم أحيانا حدود العنصرية المقيتة كان في بعضها جارحا، متعاليا، وفي بعضها الآخر ثاقبا وعميقا. لقد أحب روني أولوج جبال المغرب وجمع في حبه هذا بين أحاسيس غامرة بالتعاطف وبين حس عملي بارد يقول عن نفسه : " **أحب الجبل، أحب الجبال القاسية والتي قضيت فيها عدة سنوات، ولو أمكن إعادة رحلة الحياة، فإنني سأفعل ذلك في المغرب** ".

اشتغل روني اولوج منذ سنة 1926 مدرسا في مدرسة لتعليم الأهالي في مدينة دمنات، وذات سوق أسبوعي في مدينة أزيلال دعاه احد أصدقائه للترفيه عن النفس وشرب الشاي في بيت نساء يقدمن المتعة للعابرين، وهناك سيصعق بتعرفه على **مريريدة نايت عتيق** تلك الروح الملتهبة الكريمة الهادرة كالسيل بالشعر، افتتن **أولوج** بالشاعرة وأحبها بكل تأكيد، لذا بدأ يرتاد بشكل مستمر بيتها، يدون أشعارها، ويستمتع بهذا الصوت المتوحش الذي شكلته قمم وفجاج ووديان الجبل والخارج لتوه من رحم تاساوت. ألم يقل **بالزاك** بأن الشعر يريد شيئا كبيرا، بربريا ومتوحشا ؟! . وهذا بالضبط ماحملته مريريدة معها وهي تنزل من وادي تاساوت إلى حي "تقات" سيء السمعة بأزيلال لترفه كما أخريات، على جنود الگوم، وعلى الأعيان والإداريين وتخفف عنهم في الليالي الطوال والملاح عذبات نهارات تقضي في تطويع بلاد جبارة لم تلن لحد سيف وسطوة عصا طيلة قرون. جاءت مريريدة إلى"تقات" لا تلوى إلا على توق جارف للحرية. كانت تملك جسدا بضفائر فاحمة السواد وشفتين مكتنزتين وعينين بسعة الأفق، وتملك سيرة غامضة تتستر بحذق على سطورها ونقطها وفواصلها، وتملك وهذا هو الأهم روحا شفافة صهرت بداخلها تراثا شفويا عظيما لناس ارتضوا الأعالي ملاذا والقمم موطنا . لم يكن مرتادو بيت مريريدة يعرفون بأنهم في حضرة شاعرة عظيمة، صوت من أصوات البراري، فيه صلابة الصخر، ورقة النسيم، وغموض الفجاج، وخفة البرق وفداحة الصواعق، وكان من الممكن أن يضيع هذا الشعر العظيم تماما كما ضاعت

أشياء جميلة في مجرى التاريخ، لو لم يعمد روني أولوج إلى ترجمته وكأن صوت هذه المرأة الغريبة التي اختارت الإقامة بعيدا عن موطنها في وادي تاساوت رغم الحنين لمراتع الطفولة وحكايات الصبا أبى هو أيضا أن يقيم في لغته تاشلحيت وارتضى المنفى الأبدي في لغة أخرى . . هناك تناغم غريب بين قدر الشاعرة وقدر شعرها. بعد الحرب سيعود **روني أولوج** للبحث عن مريريدة في أزيلال ونواحيها لم يجدها رغم إلحاحه في البحث والسؤال. ألا تكون قد جسدت الوصية الشعرية **أدونيس** :

" قل كلمتك وامضي

زد سعة الأرض "

قالت كلمتها ومضت . قالتها حين وجدت من يسمع لها بإحترام وتفهم، ثم انصرفت لحياتها، فالشعر بالنسبة لها نسيج حياة، احتفال بين الصوت والصدى، نار وجسد وثورة تسمى الأشياء بأسمائها، ولأنه ينشد البديل والخلاص فإنه ما كان ليزهر كخضراء الدمن إلا في المواخير هل اختفت مريريدة في ما خور آخر بمدينة أخرى ؟ أم أنها وضعت نقطة وعادت إلى سطر قريتها الأولى، لقد حملت قضية حريتها على كتفها وحدها، وجربت كل شيء، لكنها في لحظة ما أو خيانة ما أو خسارة ما قررت أن تغرس غمدها في صدرها وتعود إلى وادي النسيان . ألا تقول في إحدى قصائدها :

" ملعون هو اللسان وسمه ".

ألا تتحدث في قصيدة أخرى عن حلمها بالزواج وولادة طفلين والعيش في سلام .

" إن أراد الرب الكريم سماع دعائي

كم سأتعلق بزوج شاب وطيب

فلطالما وهبت نفسي بلا متعة للرجال "

وألا تتحدث في مقام آخر عن انعدام الثقة في حب قادم من بلاد أخرى .

" سيكون من الأفضل لك

من الأفضل لك أنت

لو رجعت إلى بلدك

إنك تغير حبيباتك كل يوم

وتقبل أي مفتاح

مثل قفل خشبي قديم "

وصف **روني أولوج** في مقدمته " لأغاني تاساوت " الحالة التي تكون عليه **مريريدة نايت عتيق** إبان تفجر عبقريتها بالشعر: "بسماعها تغني الجبال والوديان، بالحياة اليومية للقرية بمآسيها العائلية، وأفراحها وأتراحها ، أكون على يقين بأنها تصل في هذه اللحظات إلى ذروة التفكير والعاطفة، وأن ضربا من السكر يحولها ويخفف عنها البؤس الأرضي"

في تلك اللحظات، وكما يظهر شعرها نفسه، تخرج من جسد بنت مكدار الضئيل والمشاع لتمتطي روحا جماعية، تحتفي بقوى الطبيعة، وتتناول الأسئلة الاجتماعية الصعبة، وتعرج على الطفولة وأوضاع المرأة. وكل ذلك بصوت يحمل براءة وسذاجة وتلقائية الشعر الشعبي ويحمل غنائيته لكنه أيضا يحمل عمق الإنسان حيث يواجه بالكلمة الزمن الذي ينفطر كحبة مسبحة، والشقاء الذي يحيط به كخاتم وانكسار العلاقات الاجتماعية وعنفها، في إحدى قصائد مريريدة والتي تحمل عنوان " **الأعمى**" تتعدد كل النعم التي يحرم العمى الإنسان من التمتع بها :

" حين أراه ينقبض قلبي للتة

أفكر بأنه لا يرى أي شيء يحيط به. .

لا الوجوه ولا نظرة ولا ضحكة

لا ألأشياء ولا الألوان ولا السماء . . "

ويمكن أن نقول بأنها وبواسطة هبة الشعر تمكنت هي من أن تتحرر من العمى الوجودي وأن تصغي بخشوع ومحبة للأرض ولغتها وللسماء وخططها وأن تصل وبسليقة فذة الواقعي والخرافي، الزمني والروحي، الزائل والدائم، الأرضي والسماوي .

لقد عثرت **مريريدة نايت** عتيق على الشعر في مكان هو الشعر عينه بين منحدرات الجبال وقطعان المعز والأشجار المعمرة، والأعشاب الملحاحة والبغال الصبورة وأصغت له بحواسها واحترقت به لتؤرخ لأناس حولوا اليومي المبتذل إلى أسطوري، والحياة إلى غواية دائمة، والفرح إلى انتصار دائم على القساوة وتطرف الأحوال والمحيط .

دعوا الريف يتولى الكلام

✍ د. عبد السلام فيزازي

أردت لصرختي هذه نوعا من الاختلاف لا يبتعد عن جوهر محاور كتاباتي السابقة الهادئة إلى حد النسيان، قد تكون مختلفة عند القارئ الذي تعود فوران أفكاري، وإعلان سخطي حين تداس مشاعري التي هي مشاعر كل مواطن غيور، ولكن في الاختلاف ائتلاف، ودعامة، ونبش للذاكرة الفكرية والإبداعية التي هي إفراز وإبداع للمسكوت عنه... أردت لمدخل كتابي هذا أن ينزف دما وحزنا، والحال أن أجساد بني أمي في الحسيمة لا زالت لم تتفسخ بعد.. لا زالت تبحث عن دفء أجساد طالما زنرتها النار النمرودية الأفقيرية... تبحث عن أجساد أتى عليها حين من الدهر فحوكمت بالإعدام، لأنها اتهمت بتهمة قطاع الطرق والمتواطئين ضد الذات الأبية التي لم تكن ترضى بالخنوع والاستسلام مقابل الحصول على حق يعطى ولا ينتزع... فتساقطت أجسادهم تباعا، تماما كالأوطان العربية المريضة في هذا المدى الممتد من انكسار الروح إلى نزيف الجرح... تساقطت ونجوم في السماء تنظر ولا تسعف، تاركة للتاريخ وصاياها وأحلامها، وطموحاتها الصغيرة والكبيرة على أوراق نكتبها اليوم عبثا وهي تنزنح وجعا، وقهرا، وحسرة...أردت في آخر المطاق أن أخرج ثمة أشياء ظلت واقفة في حنجرتي، فأعلت اليوم وأنا أجلد الذات، مستحضرا الذاكرة الموشومة التي لا تفارقني أنى حللت وارتحلت:

" انفض عنك أيها الريف المنسي غبار السنين العجاف، واخلع نعليك في حضرة زمن التعري من الأقنعة التي لا تشبهك، حتما لم ولن تشبهك لأنك ستظل أبدا مثل النسر فوق القمة الشماء.. هيا تقدم شبرا شبرا نحو المدى للقاء قبس من نور أراه يخترق شعابك في استحياء من هبتك الأميرية، أنت المنبعث من الرماد شأنك شأن طائر الفينيق.. تجلى أيها الريف في بردة الحلاج فما عاد زمننا عاشقا ولا معشوقا..هيا كسر ما تبقى من الصمت بهبة العاصفة، ولا تحاول دخول رهانات ملفقة تشبه تماما لعب النرد والأزلام؛ أنت وحدك من يستطيع الرقص على إيقاع سيمفونية الموت في حضرة كورال لا يخشى السقوط في ماغما المتاه..

أيها الريف المسكون بظلال المعجزات في زمن عاقر، لا تطلق قدسية صلواتك التي لم تبرح يوما تضاريسك.. واصل ترتيلها في هبة ووقار، واعتمر بصمت في بحبوحة مغرب نافع، ورب الكعبة نافع.. نافع.. كذب المنجمون، أجل كذب المنجمون هيا دع فؤادك يجوب كينونة تاريخ ترويه الجدات للأحفاد، تاريخ نستلذه ألف مرة بدوار الطفولة المغتصبة..من

يستطيع أن يشمع أفواهنا بعد أن حصحص الحق، نحن الذين مارسوا الكلام بفم مغلق يوم تاهت المرضعة عما أرضعت، وارتجف الاحتضار ونجوم في السماء تنظر ولا تسعف.. الريف وحده لا يستسيغ سفك دم العذراء على فخذيها حتى يقال عنها وببلادة وغباء أنها عذراء.. الريف لا يحسن ممارسة الكوريدا لأنه لا يغريه سفك الدماء.. الريف هو الريف، هيا اسألوا العالم كل العالم بحثا عن الخبر اليقين .. هو ذا التاريخ بني أمي لا يفنى حتى لو قذفوا كتبنا في البحر.. حتى لو أحرقوها في النار النمرودية.. هو ذا الكون يستعد في شموخ لسلخ جلد المسيح.. أما آن للكتابة أن تتعرى من ذاتها ولذاتها..؟".

مات عبد الكريم الخطابي في المنفى الاضطراري حاملا الوطن على كتفيه، مرهق الأعصاب مضطهدا، راكبا صهوة الحزن الذي صار كونيا وهو يبوح بحلمه، ونظرته الثاقبة الرافضة والمتبنية لقول يوسف عليه السلام: " ربي السجن أحب إلي مما يدعونني إليه...". هكذا حاول المتآمرون أن يجردوا عبد الكريم من كل هذا العشق للوطن، ولم يشفع له أن يضمه ترابه حتى بعد موته؛ أتكون ضريبة المجاهدين الذين لا يموتون إلا في أعين الجبناء، ومصاصي دم الأحرار..؟

ظل عبد الكريم ينتظر القادم، والقادم قد يأتي أو لا يأتي، وظل على الوعد مقيما حتى ولو أن الوعد بقي كتابا إلى أن صار ترابا.. فرفض أن يدفن في أرض الوطن مخافة أن يصير بقدرة قادر طائر فينيق، قد يتحول يوما لا قدر الله إلى ميدوزا في أرض أجدير المنسية، ولا زالت لابسة ثوب الحداد بعد أن استنفذت العدة.. مات عبد الكريم وقد ترك لنا ريفا منسيا في دفتي كتاب مكتوب تحت الطلب.. لكن شاء من شاء وكره من كره فإن قامته لا زالت وستظل ماثلة على أسوار هذا الوقت المقيت، تحرس قتلانا من النسيان.. إنها صورته، صرخته، كبرياءه وشموخه إخوتي المغاربة.. إنه اليوم وكل لحظة يبقى أبدا في ضيافتكم فما أحلاها ضيافة، وكأنني به ينزل من على صهوته ويقبلكم واحدا واحدا لأنه أحبكم، وبادلتموه المحبة، فبشرى لنا جميعا ولننزع ثياب الحداد لأنكم شاركتمونا النزال والغضب كما هي عاداتكم النضالية.. لم يسقط عبد الكريم الخطابي من على فرسه الجموح ولا حتى عباس المسعدي زعيم جيش التحرير الذي قتل على يد الحجاج بإيعاز من القوى الساعية إلى إسكات أصوات الجهر بالظلم والاستبداد، وغيرهما كثير إلا وهم شاخصون على صهوة العناد والدعوة إلى فضاء الحرية والديمقراطية المشتهاة، آه من الديمقراطية العاشقة المتمنعة؟.. ولعل هذا النسيان ما هو في الحقيقة إلا تشخيص مجهري لتقديم التوضيحات حول تفاصيل الأحداث التي عاشها الريف تظهر للعيان للوضعية السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي جعلت من الريف بؤرة ثورة عارمة فرضت على أبنائها يوم ذاك انتفاضة لم تكن ضد القصر بقدر ما كانت ضد الذين أرادوا للريف الإذلال والاستسلام. إن العملية التي قام بها بعض

رواد الحركة الشعبية يقول عبد الله الصنهاجي على اعتبار أن شهادته هي شهادة من عايش الأحداث بتفاصيلها عملية محبوكة خسيسة :" كانت الظروف التي اغتيل فيها عباس المسعدي حاسمة. إذ أن اغتياله كان في وقت لم تنعم المنطقة بكامل الحرية، وإنما باستقلال صوري لبعض مناطقه، وبقيت المناطق الشمالية والجنوبية مستعمرة من طرف الأسبان، وهي خيانة عظمى استهدفت جيش التحرير والمقاومة المسلحة، إن لم نقل الإنسان الأمازيغي بصفة عامة وهو يرى بعض الجيوب القريبة من معاقله في الشمال لا تزال في أيدي الإمبريالية، وبالتالي آمن جميع المقاومين وخاصة منهم أبناء الريف بالغدر الذي يستهدفهم من طرف الحركة الوطنية بصفتهم استقلاليين بالوثائق التي جعلت منهم مسرحية الحماية غزاة ووطنيين في نفس الوقت، هذا الأسلوب المزدوج لامسه المقاومون الأحرار منذ بداية الاستقلال الصوري للمغرب الأقصى.. ". ولعل هذا الخطأ الفظيع هو الذي اسقط الريف في هوة النسيان بعد أن خطط بعض المدنيين متواطئين مع ثلة من العسكريين أمثال أفقير والذين كانوا يستهدفون النظام قبل الريف، أن يقتصوا من الريف، فخططوا لمشروع مهاجمته بدعوى العصيان والتمرد، مستنزفين مشروعية نضال رجال جيش التحرير والمقاومة المسلحة، وهذا ما أودى بالمغرب إلى هاوية لا يمكن الخروج منها إلا بالاعتراف بما فات من التصفيات الجسدية والفكرية. فإن ظن قتلة المسعدي وغيره من الشرفاء والوطنيين وتخلصوا من قاماتهم وصولاتهم، فهم واهمون لأنهم حقا سقطوا وهم راكبون صهوة جيادهم، وكبوا قبل أن يبلغوا المسير مداه، فأسندوا ظهورهم إلى جدار متصدع لأنهم لم يحتملوا قاماتهم الفارغة.

أيها الأحبة في كل مكان، أيتها القلوب النابضة بالحب والإخلاص لكل فارس مغوار أصبح مرجعية تاريخية لا يقعقع لها بالشنان، أنا اليوم أناديكم من الريف الشامخ شموخ النسر فوق القمة الشماء عبر الذاكرة الموشومة المكوكية، أترنح عبر مثالة الاستعارة، أستفز ما استطعت إليه سبيلا الذاكرة الموشومة، أناديكم لأحيي فيكم حب الوطن الذي هو وطننا، نفحة تراب ظل وسيبقى أبدا ترابكم، وتراب أجدادكم الأشاوس الذين ماتوا على المحجة البيضاء دون خلفيات أيديولوجية، وديماغوجية، وسياسوية، لأنهم جبلوا على كرم الضيافة والبساطة والقناعة وحب الناس مثلكم تماما، بعيدا عن اختلاف ألوانهم وألسنتهم ومشاربهم... أجدادا آمنوا بالإنسان وبقيم الإنسان، آمنوا بأن الأرض والسماء لله، ولا حق للمتآمرين، ومصاصي الدماء نبش قدسية الأشياء ما داموا هم الأصل والدخلاء هم الفرع، ولا قياس مع وجود الفارق... نحن من آوى مثلكم ابن السبيل وعاش اليتيم في كنفه حتى بلغ أشده، وأقام العلاقات التجارية الدولية دونما مواثيق دولية مسطرة ولا هم يحزنون، لأن مواثيقنا جزء من أخلاقنا، ومن تربى على شيء شاب عليه... نحن حفدة من ناصروا المظلوم أنى حل وارتحل، فقطعنا البحر، واحرقنا السفن مع طارق بن زياد لنناصر من

استنجد منا في الضفة الأخرى حتى لا يقال أن طارق بن زياد تخلف قيد أنملة عمن رددوا في صمت"واطارقاه..."، . . . أولئك الذين غلبوا على أمرهم في الضفة الأخرى، دون مطامع سياسية واقتصادية، فتعايشنا مع الديانات السماوية وغير السماوية خارج منطق حد السيف، فكنا بذلك منبع المواثيق الدولية، ونحن من فعلها دون غيرنا إلى أن صارت حبرا على ورق وتوارينا في خانة:" وليشرب العالم البحار...".

أناديكم اليوم عبر آهاتي لأشاطركم هذا الشعور المتبادل، ولأقدم التحية والإجلال لكل فكر فتح ذراعيه لعبد الكريم لاجئا سياسيا، ووطنيا عالميا، وشيعه في ارض الكنانة روحا وجسدا نيابة عن كل مناضل كان مغربيا أو عربيا أو إنسانيا، إنه إيقاع نابع من ماغما أرضكم التليدة. . أعترف لكم نيابة عن إخوانكم في الريف في وقت تخترقني فيه رزما من الأسئلة كم أنا حزين حين استعرض شريط الحزن الذي أصبح فردا في عشيرة في ريفنا المنسي... الريف الذي دثرته السياسات المتعاقبة أحزابا وحكومات، وألقت به في خانة الوفيات ونجوم في السماء تنظر ولا تسعف. . جئتكم أيها الأحبة لأقول لكم، كلنا شركاء في الحزن، شركاء في المسؤولية لأننا ربما كنا في الماضي القريب في غفلة من قهرنا، وتواطؤنا وجبننا، لأننا وباعتبارنا مثقفين لم نقل ما ينبغي أن نقوله لأولئك الذين نزلوا من على الجبل وتركوا ظهورنا صيدا سهلا للسهام من اجل مكاسبهم النفعية، ومصالحهم الذاتية، وأحلامهم الرخيصة... أولئك الذين قتلونا ألف مرة، ودخلوا جثثنا يتلصصون خباياها المحنطة بثاني أوكسيد الكربون... أولئك الذين قتلونا، فلم يكتفوا بالقتل، ودون خجل سلخوا جلدنا مثلما سلخ جلد المسيح، فتحول خميس الأسرار إلى مجزرة أتت على ما تبقى من العشاء الأخير في حضرة الحواريين المؤمنين حتى النخاع...

وبعد لأي من الزمن، تبين للعالم كله بعد سلسلة من الزلازل التي أصابت الحسيمة ومناطقها الشمالية عامة أن من سمع ليس كمن رأى. . هناك في الشمال الفقر الذي لا يمكن تصوره ونحن في القرن الواحد والعشرين، وعزلة بشرية واقتصادية وسياسية غير قابلة للنقاش. . وتهميش ممنهج أريد لقاطني الريف أن يعيشوا في عزلة قهرية شانهم شأن حي بن يقضان. وأسماؤهم وأسماء مدنهم ومداشرهم ستبقى أبدا في سجل اللوائح السوداء قصاصا لهم عن ذنب لم يرتكبوه، ورب السماوات والأراضي الممتدة امتداد الحقائق المطلقة لم يرتكبوه، لكن سبق السيف العذل. . كم راودتني فكرة مرت بخاطري وأنا أدبلج هذه الكلمات الناطقة الصامتة، نادرة يرويها رفاق في الحزب الاشتراكي اليمني ينتمون إلى المناطق الريفية التي حضنت القرامطة: " بعد انتصار الثورة، عاد هؤلاء الثوار إلى قراهم، وأخذوا يبشرون، في ندوات جماهيرية، بالنظام الجديد. اخذوا يتحدثون عن الاشتراكية وعن تطبيق شعار الأرض لمن يحرثها، وعن توفير العمل، والخبز، والتعليم، والطب للجميع. وبعد انتهاء

الندوات كان مشايخ القرى والمسنون ينتحون بهؤلاء الدعاة المناضلين جانبا ويسرون لهم بالآتي: يا أولادنا كلامكم جميل. ولكن، هل تعتقدون أنكم تأتوننا بجديد. هذا الكلام الذي تتحدثون به الآن علنا نتناقله سرا، وأبا عن جد، منذ مئات السنين. ولكن، إياكم أن تسمعكم الحكومة..."! من منا إخوتي لم يعش مسرحية فضيعة حين زار محمد السادس على حين غرة منطقة الريف، ووقف على تفاصيل التهميش متعمدا زيارته عبر طريق لا يمكن لكائن حي كائنا من كان أن يتصوره خارج تصور الصراط المستقيم.. فكانت انطلاقة وانبعاثا جديدين لمحاولة إزالة سياسة التهميش، وتفعيل سياسة تنمية الشمال التي ظلت حبرا على ورق.. وكان اللقاء بين الملك وسكان الريف لقاء تلقائيا لم يتدخل فيه أفقير ولا البصري وزبانيتهم ولا هم يحزنون، لأن الريف جدير بإظهار الحب والإخلاص لمن يحبه، وعصي الترويض لمن يريده طابة مطاط يجب أن يبقى طوع البنان.. خرج الريفيون يعلنون الحب لمن هو جدير بالحب، ويعلنون العصيان لمعشر من يعشق البهلوانية والفلكلورية الزائفة. فكان الإفصاح عن واقع الحال أمام وسائل الإعلام العالمية دونما خوف من الرقابة التي طالما سلطت على الأعناق لقرون خلت.. فكانت المكاشفة، وكانت الشفافية المشتهاة، وكانت الفضيحة الكبرى التي بثت عبر الفضائيات العالمية، تلك التي شابت لها الولدان.. ذلكم إخوتي، معشر العقلاء، هو الريف المنسي الذي يمد لكم اليوم أياديه البيضاء، رافعا شعار التحدي والحب والديمقراطية، عوض أولئك الذين كانوا يرفعون شعار الافتخار والشجاعة المفتعلة والخطوة إلى الوراء.. إنه أيها الأحرار الريف الذي هو ريفكم الذي أنجب عبد الكريم وعباس وحفدة يبادلونكم حبا بحب، ونضالا بنضال، ونخوة بنخوة، ويقول لكم نحن أمازيغيون، نحن مغاربة أباة لا نعرف للديماغوجية طريقا، ولا للحربائية لونا، لأننا وببساطة جبلنا على حب الإنسان للإنسان، وحب الوطن للأوطان، وحب السلطان للسلطان دونما خوف ولا تزلف حربائي.. أجل، نحن جبلنا على الصدق، وحب الناس، وحب الأوطان، ولعمري هي رسالة نعلنها للعالم وليشرب الأعداء البحار، حفدة أفقير وزبانيته الأحياء منهم والأموات...

الشعر الأمازيغي من الشفوي إلى المكتوب
الشاعر علي صدقي أزايكو نموذجا

✍ عز الدين الخراط

تظل العلاقة الفاصلة بين الشفوي والمكتوب علاقة مشوبة بالالتباس، مما يدعوا إلى رصد أصول هذه العلاقة وتداعياتها على حياة الأفراد والجماعات، بدعوى أن هذه الثنائية مرتبطة بالتاريخ الخاص للإنسان وانتمائه إلى موروثه الثقافي والاجتماعي والفني. إذ أن الإنسان في حقيقة الأمر هو الذي يصنع تاريخه الشخصي وكذا موروثه الثقافي والاجتماعي انطلاقا من حواره الخاص مع ذاته ومحيطه الذي يبدع من خلاله أشكالا مختلفة من الحكايات والإيماءات والإشارات وبذلك يمكن اعتبار الشفوي شكلا من أشكال التواصل الاجتماعي يتحدد عن طريق أساليب الإنتاج والتبليغ. فالشفوي هو ممارسات اجتماعية تنبع من الأصول العميقة للإنسان وعلاقته بالرموز الحية التي ينسجها من وحي مخيلته، التي يبتكر من خلالها أنماطا خاصة من الاحتفاء بالذات الجمعية، والذي يتخذ طقوسا وتقاليد شفوية تتسم بالدقة في التنظيم الجماعي لمظاهر الفرح والتواصل الإنساني، وفي ترتيب ذكي للفضاء.

هكذا يعتني الإنسان بنصه الشفوي ويبدع من خلاله وجوده الخاص، ويحق لنا أن نتساءل ونحن نعالج هذه العلاقة الإشكالية بين الشفوي والمكتوب عن مكونات النص الشفوي وما هي حدوده؟ علما أن النص الشفوي يفرض سلطته الرمزية ويخلق خطابا ثائرا ومستفزا بعكس المكتوب، الذي تظل حدود تأثيره مرتبطة بمكونات النص المكتوب وما يملكه من بنيات داخلية ومقومات جمالية، بينما النص الشفوي يتداوله الناس بلغة تكتنز كثيرا من الإيحاء والتأثير المباشر والتلقائي في الجموع البشرية، إنه خطاب ساحر وآسر في الآن نفسه، يقطع مسافة القلب والحواس بدقة متناهية.

هناك من يعتبر المسافة بين الشفوي والمكتوب مسافة وهمية أو بمعنى أن الخيط الرابط بينهما شديد الرهافة، فالشفوي يملك باستمرار هذه الجاذبية التي تجعل منه مثيرا في كل الأزمنة والأمكنة، ولا يمكن أن ندعي بأي حال من الأحوال أنه يمكن اختراق هذا الجدار الشفاف الذي يفصل بين الشفوي والمكتوب بدعوى أن الإنسان هو الذي يعبر بذاكرته هذه المسافة الفاصلة بين الشفوي والمكتوب، هذا الإرث الروحي والثقافي الذي يصنعه الإنسان بإرادته للحفاظ على بقائه، وجعله ينقل تجارب الماضي وخيباته إلى الآخرين الذين سيأتون في المستقبل.

الشفوي لا يؤمن بالفراغ، وخواء الأرواح ، يملأ كل الفراغات ، بالحكاية والأمثال والإيماءات والبكاء والصمت ، و كل المشاعر التي تجمع الناس وتوحدهم .

الجسد هو المادة الخام للشعر وهو الذي يلهب حماس الحاكي والشاعر ، إذ أن طقوس الاحتفال بروعة الكون وشقائه موجودة قبل الكتابة ، صحيح أن الكتابة حاولت أن تفك بعض ألغاز الأشكال الشفوية المستعصية على الفهم ، وأن تنفذ بسهولة إلى عوالمها الخفية ، وهذا جزء من الدوافع التي قادت الأنتروبولوجيين الأوربيين إلى أن يشدوا الرحال نحو أدغال أفريقيا التي تزخر بإرث شفوي غني ، ينم بشكل ملموس عن أصالة هذه القارة وقدمها في التاريخ ، وكان من بين أهدافهم هو البحث عن طبيعة هذا الشفوي ، وهل هناك تأثير معين للشفوي في حياة الناس وفى علاقتهم بالعالم؟ .

وقد قاموا بجهد جهيد لجمع هذا التراث الشفوي وتدوينه ، وقد كان الشعر الأمازيغي حلقة فريدة من الحلقات التي انصب الاهتمام حولها ، وقد سخر ثلة من الباحثين بمختلف جنسياتهم أدواتهم المنهجية للتوغل في جغرافيا المغرب العميق ، للإنصات إلى هذا التراث الشفوي الأمازيغي ومخاطبة بنياته لكونه تراثا حيا بذخيرة إنسانية غنية

وحتى لا ننساق خلف متاهة ثنائية الشفوي والمكتوب والتي رصدنا في البداية بعض أوجه التباعد والتلاقي بينهما، لكن ونحن نصل إلى ملامسة روح الشعر الأمازيغي بشقيه الشفوي والمكتوب حري بنا أن نطرح سؤالا من قبيل :

" هل يوجد حقا أدب أمازيغي ؟

إذ لا نعرف مجتمعا يجهل الاستعمال الجمالي للغته، لكن هل لهذا الاستعمال ما يبرره على مستوى الإنتاج؟

ثم هل لهذا الإنتاج دلالة ؟

هل بالإمكان تفسير هذا الإنجاز ؟ خصوصا إذا كان هذا الإنتاج الأدبي مثبتا بنصوص أدبية أمازيغية ؟" (1)

أو أن نقوم بشكل موضوعي رصين بخلخلة البنيات الراكدة ، والتفكير الجاد في تاريخ الأدب الأمازيغي، وفي القيمة الجمالية لهذا الإنتاج الأدبي.

ثم ما الذي يجعل من هذا الإنتاج الأدبي معبرا وذو دلالة ؟Mais a quoi ses productions sont elles significatives?. وهذا سيقودنا إلى التفكير في التقييم النوعي لهذه الإنتاجات ؟ وهل وصلنا فعلا إلى هذه المرحلة من التقييم ؟ .

---

(1) A Bounfour : introduction à la littérature berbère / 1 la poésie p .10.

"لعل الجواب على هذه الأسئلة سيكون بالسلب ، قياسا إلى أن النقد الأدبي الأمازيغى لحدود اليوم لم ينتج معرفة معبرة ذات دلالة ، وإذا افترضنا جدلا أننا حققنا هذه المكاسب، فما هي المقاييس التي نملكها للحكم على ذلك وأن نشكل انطباعات ذاتية انطلاقا من أعمال أدبية تؤرخ لزمن آخـر" (1)

هذا لا يمنع من القول إن الخطاب الشفوي يختزن في طياته ملامح من الشعرية التي تبعث على الدهشة والتفرد ، ولعل طقوسا كثيرة عاشها الأمازيغيون في مظاهر احتفالهم وأنماط حكيهم، كلها تتسم بدقة متناهية في التنظيم وتداول محكم للرموز والإشارات والشفرات بين المرسل – وهو إما الشاعر أو القاص أو بشكل خاص الذي ينتج جنسا معينا من الأجناس الأدبية – وبين المرسل إليهم وهم جمهور المتلقين الذين يفككون هذه الإشارات والشفرات بذكاء مفرط .

بيد أن هذا المتخيل الذي يشكل تشكيلات هذه النصوص الشفوية هو الذي يهب لامحالة للكتابة ملامح هويتها .

إن بناء نصوص أدبية يستجيب لشروط الإنتاج الشفوي حيث النص / البؤرة هو عنصر حاسم ضمن مظهر من المظاهر الاجتماعية، إضافة إلى ارتباط الناس بسماع بعض الوسائل السمعية مثل الراديو والتزود بالأخبار والسماع إلى أغاني الروايس ولازال هذا التقليد ساري المفعول من طرف الشلوح إلى يومنا هذا ، كما لا يمكن أن نتجاهل بأن العامل الجماعي يلعب دورا أساسيا في إنتاج النصوص الشفوية وإدراك مضامينها.

" معظم النصوص المؤهلة لتكون أدبية لا زالت تبلغ بوساطة الشفوي Le medium oral داخل كثير من الأوساط الأمازيغية Des groupes berbérophones ولا يتعلق الأمر فقط بالأحاجي والأمثال التي تنسج الحوار بل يتعلق الأمر حتى بالقصائد والحكايات سواء على مستوى التعبير التقليدي الذي يتم ترديده في الميدان من طرف المغني أو الحاكي أو بوساطة وسائل التسجيل الصوتي tourne disque ;du magnétophone أو بواسطة جهاز الراديو"(2) إن ارتباط الخطاب الشفوي بالعامل الجماعي، هو دليل على ما تخلفه الجماعة بكل مكوناتها المختلفة من تأثير آسر، ينسج بدوره تماسكا ووحدة بين الأفراد المكونة لهذه الجماعة، وداخل هذه الوحدة قد نعثر على تناقضات مقلقة تفرز تراتبية معقدة تبدأ من الزعيم إلى أصغر مكون داخل هذا الهرم الإجتماعي ، والزعامة قد تكون عند أشخاص معينين تتوفر فيهم صفات عادية وصفات غير عادية أو خارقة ، وفى المجتمع الأمازيغى

---

(1) A Bounfour : introduction à la littérature berbère / 1 la poésie p.

(2) P -Galand - Pernet Littératures berbères des voix des lettres P 28

يكتسب الشاعر والفقيه زعامات خاصة ، أو بشكل عام ، الذي ينتج كلاما موحيا وذو معنى: (تقصدت ،النظم ، لاداب).

هل ما نحفظه من شعر أمازيغى وما هو متوارث من لسان إلى لسان مثل رسائل عاطفية لا يطلع عليها إلا الأصدقاء والأحباب هو من طبيعة شفوية محضة ، وينسج نسيج النص الإثني الذي تصممه الجماعة وتعبر به عن واقعها الخاص ، عن تاريخها وكذا عن حاضرها وأشكال التحول والتقليد التي تشهدها ثقافتهم؟ ولعل عروق الهوية هي التي تحدد مكونات هذه الجماعة وهى بمثابة المرآة التي تنظر فيها إلى نفسها .

وتأسيسا على ما سبق يتضح أن كلام الأمازيغيين ليس كلاما منسيا أو مخنوقا بل هو كلام جميل "belles paroles " يحمل منظومة قيمهم الجمالية والتربوية والإنسانية وهو الكلام الذي سيؤسس لا محالة أدبهم ، هذا الكلام الذي يبدعه الشاعر الأمازيغى ينفذ إلى ألسنة الناس بل إلى قلوبهم وليس عبثا أن نجد صدى أشعار الشاعر "حمو الطالب" (القرن 16) والتي تتردد على ألسنة الشعراء الأمازيغيين وكذا على ألسنة الناس والتي يتغنون بها قصد استعمالها كوسيلة دامغة في الإقناع أو أنها تستجيب لديهم لرغبات دفينة .

هذه الفتنة في تداول النصوص بطريقة شفوية لا يحصل كثيرا في النصوص المكتوبة وحري بنا في هذا السياق أن نحيل على أطروحة"Zumthor"لوصف هذا الديالكتيك أو الالتباس الذي هو النص الشفوي والذي يعتبره "Zumthor"ملائما لمفهوم غير خطي/Linéaire لمفاهيم الزمن والفضاء في نفس الآن ، وتتمظهر مظاهر هذا الشفوي كما أسلفت في كل ما يتعلق بالكلام وبعض أنماط التواصل وفى تقنيات التكرار(تكرار الألفاظ والأبيات واللازمة في الشعر الغنائي الأمازيغي أو في الشعر الحواري مثلا) وفي التنوع اللغوي وفي سحرية الإنشاد وبعض الشطحات في استخدام لعبة السرد وتطويع فن الصمت في بياضات الكلام ، وتبليغ شعرية اللغة بواسطة الصوت .

وقد حدد " Zumthor" أربعة محددات للشفوي وهي:

1 - "النوتة الموسيقية / La notation musicale التي تصاحب مخطوط النص الشفوي ، هذا يسمح لنا بأن نميز البيت الشعري عن القول من جهة وعن الغناء من جهة أخرى .

2 - وجود صنف من الأفعال يطلق عليها أفعال الكلام / Verbes de parole .

مثلا أقول ، أتكلم ، أحكى من جهة ، وأرى ، وأستمع من جهة أخرى ، هذا يسمح لنا بتحديد وضعية الحوار والتي تشبه وضعية الخطاب).

3 -والتي تتكون انطلاقا من الكتابة ، و من خلال موقع تفرض من خلاله الكتابة سيادتها على قيم الصوت ، داخل مجالات الاستعمال وفى عمق المتخيل.

4 -الشفوي المرتبط ميكانيكيا بالإعلام ، و تختلف أوجهه انطلاقا من الزمن أو من الفضاء (ويتعلق الأمر مثلا بالتسجيلات الصوتية وبوسائل الاتصال . . .)"[1]

لقد أشرت آنفا بأن أسئلة كثيرة تحوم حول الشعر الشفوي الأمازيغي، انطلاقا من الكلام الذي نسج منه هذا المسمى شعرا ، أو علاقته بالنص، وكذا الشخص أو المجموعة التي تصنع ذرات هذا النص، ثم شكل الكتابة، بمعنى شكل التعبير الذي تصنف داخله ، أضف إلى ذلك الظروف التي ثم فيها إلقاء هذا الكلام ، وكذا طبيعة هذا الجمهور الذي استمع إليه، ثم الفضاء (أسايس،أبراز) الذي كان مسرحا لهذه العلاقة المركبة بين عناصر الكلام والتأثير الجمالي لهذا الفضاء على كل المشاركين في إنتاج المعنى، هذا دون أن نغيب القيمة التي يمنحها الصوت لإضفاء دلالة موسيقية على وصول الكلام إلى الحيز المكاني الذي يشغله المستمعون، وينبغي التأكيد على أن الصوت يحمل في طياته دلالة حاسمة انطلاقا من كونه يعتبر أساسيا في إنتاج الأدب الشفهي سواء الأدب الأمازيغى أو الآداب الإفريقية والأمريكية . وهذا سيدفعنا إلى القول مرة أخرى إلى أن ثمة هوة بين النص والكلام ، هل ما نستمتع به من شعر أمازيغي هو نص قائم الذات ، بكل ما يحمله النص من مقومات فنية وجمالية ؟ أم هو كلام يسجل للحظة العابرة ذات ظرف معين وذات مناسبة معينة ، أم أن التعامل مع النص يتحدد انطلاقا من السياق باعتباره من أفعال الكلام ؟ حيث يكون الحديث عن" المقصدية التي تتحكم في الأفعال الكلامية بتحديد أشكالها وخلق إمكانية معناها" [2]

consididérer le texte dans son contexte en tant qu'acte de parole

هل هذا يعني أن المتلقي الأمازيغى لا يهمه الإنصات إلى ما يحمله النص من كلام بل ما يهمه هو الجانب الصوتي أو الوزن والإيقاع أو ما سمته" بوليت" التلقي البصري والإدراك السمعي للنصوص ، أم أنه لا يستسيغ الكلام الشعري ، لأنه كلام جميل في حد ذاته أم بالأحرى لا يأبه بالخطاب الشعري إلا في حالة أنه يمثل عنصرا من العناصر التي تشكل العمل الصوتي؟.

"والشعر التقليدي هو الإنتاج الشعري مشروط بنظام الشفوي و الذي لا يعني البتة أنه يجهل الكتابة " [3] .

---

(1) Zumthore Paul : introduction a la poésie orale orale p 156

(2) محمد مفتاح . تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ص 165.

(3) A BOUNFOUR : Introduction à la littérature berbère / 1 la poésie. P30 .

لم يبق الشعر الأمازيغي فقط حبيس اللسان، ومرسوما في الدوائر الفاتنة التي يبتكرها الجسد أثناء طقوس الاحتفال ، بل أصبح مدونا في مخطوطات منها ما تداولته الدراسات بالتحليل ومنها ما بقي محفوظا يورثه الأجداد لأبنائهم "هذا الشعر يتم تبليغه بواسطة مخطوطات لكي تحفظه الألسنة وتترنم به"(1) .

ألا يمكن القول إن ذاكرة اللسان أقوى من ذاكرة الكتابة ، هذه الأخيرة التي لا تعتبر إلا وسيلة بسيطة للحفاظ على القصائد ؟.

وبهذا الاعتبار فالشعر التقليدي الأمازيغى لاوجود له بدون وجود للصوت.

الصوت إذن مكون أساسي من المكونات التي ترتكز عليها الأنظمة الشفوية ، وحتى هذه المخطوطات القديمة ، التي تحفظ بين دفاتها قصائد شعرية تنوعت مضامينها ، انطلاقا من المضامين الدينية وأشعار الرثاء والمدح والهجاء والأشعار ذات المنحى الملحمي ، مع تسجيل ملاحظة مفادها " أن الكتابة منذ القدم في المناطق الامازيغية بقيت منحصرة داخل وظائف دينية خاصة حين يتعلق الأمر بالشعر الأمازيغي التقليدي إذ بقيت الكتابة مشروطة بشرطين فهي :

- عبارة عن شكل بسيط لكتابة الصوتTranscription de la voix
- ثم إنها لاتسجل إلا الأشعار الدينية والأخلاقية"(2) .

بالنسبة للشاعر حمو الطالب ثم نقل أشعاره ذات المنحى الديني بينما ظل الجزء العاطفي من أشعاره مطوقا بعناية الشفوي ؟ .

يقودنا هذا الحديث إلى رسم بعض الخلاصات الأولية حول الشعر الأمازيغي، الذي يمكن أن ننعته بأنه شعر ذو أصول قديمة ، بتقاليد شفوية راسخة ، في إنتاج أشكال فنية ترتبط أساسا بإبداع نصوص شعرية تختزن كلاما شعريا ينسجم مع مظاهر احتفال الذات الأمازيغية بنفسها في مناسبات وظروف معينة ، نذكر منها طقوس الزواج والاحتفاء بموسم الحصاد، و هطول الأمطار، وبالفرح بالحياة والبكاء حول زوالها ، لنخلص إثر ذلك بأن الشعر الشفوي مرتبط بطقوس الاحتفال والشكل الذي يجسد هذا الجانب الطقوسي هو الزواج ، ونعطي مثالا لذلك وبالتحديد عند قبيلة "اداومحمود" بنواحي تارودانت.

وتتميز بنوعين من الغناء هما: أسالاو أو غناء الدموع وأمارك:

- **النوع الأول:** يغنى أثناء طقس الزواج ويدار دائما من طرف النساء بدون استعمال للصوت وبدون مصاحبة للآلات الموسيقية.

---

(1) P –GALAND –PERNET : Littératures berbères des voix des lettres. P28.

(2) A BOUNFOUR : Introduction à la littérature berbère / 1 la poésie .P.30.

- **النوع الثاني هو:** أمارك والذي لا يستدعي بالضرورة أن يرتبط بطقس الزواج ، فهو حاضر في كل المناسبات ، ويتغنى به الجميع ، ونجد من بين التسميات التي أعطاها الدارسون للأدب الامازيغي للسكان الشلوح بالجنوب المغربي هي تسمية" آيت ء ومارك " إذ نجد دائما في مناسبات الزواج أثناء حضور مغن أو شاعر فإنهما يواجهان من طرف جمهور المتلقين بعبارة (أمارك ن لجديد) ويقصدون بالجديد ، الجديد على مستوى المواضيع والمفردات.

وبذلك نسجل بان تلقي الكلام الشعري الأمازيغي يرتكز على ركيزتين:

- الأولى تتمثل في: تحقيق شعرية الكلام أو شعرية الشعر.
- والثانية: أخلاقية وترتهن على احترام القيم المتفق عليها بشكل جمعي.

وهناك صنف من الرجال والنساء يقمن بهذا الدور، دور الغناء بشكل دائم ، ويعرفون بهذا الدور داخل المنطقة التي ينتمون إليها.(تنكفت ، المحاورات الشعرية...).

ودون أن ندعي بأننا قمنا برصد خصوصيات الشعر التقليدي ، فهناك مظاهر أخرى تميز الشعر التقليدي، ويأتي في المقام الأول شعر" الروايس"وذلك انطلاقا من تمحيص دقيق لوظائفه الشعرية والاجتماعية ، وكذلك انطلاقا من لغته الشعرية ، وخصوصيات الصوت، والعلاقة بين المرسل (الرايس،الشاعر) و المتلقي.

ومن الأسئلة التي آثرها المهتمون بالنقد الأدبي الأمازيغي، وهي كيف تساهم الموسيقى والوزن في تأسيس بنية النص الشعري الأمازيغي؟ في أشكال توزيعه وأشكال تحقيق النص على المستوى البلاغي؟

يحيلنا ذلك إلى البحث عن أسئلة أخرى مرتبطة بالكتابة ، ومساءلة هذه الكتابة كشكل من أشكال تأسيس تجربة حداثية ، ومساءلة تجربة الكتابة في حد ذاتها ، لكونها تخاطب الذات الكاتبة وتخاطب موقع هذه الذات داخل المجتمع ، وداخل المجموعة البشرية التي تعيش نفس تجربة الكتابة.

وبالتالي أين موقع الشعر الأمازيغي- المكتوب في دواوين شعرية والذي يمكن أن نصنفه في إطار الشعر الأمازيغي المعاصر- داخل تجربة الكتابة ، التي من المفترض أنها استثمرت بوعي جمالي وسيموطيقي، هذه التحولات ، داخل حقل الكتابة وأشكال إنتاجها وتلقيها ؟ وداخل المجتمع وأشكال تلقيه لأنماط هذه الكتابة ، وأعني بالمجتمع مؤسساته الثقافية وأطره المرجعية.

1.الانتقال الزاخر بالدلالات من الشفوي إلى المكتوب الشاعر أزايكو نموذجا

ومن تجليات الانتقال من الشفوي إلى المكتوب هذا الانتقال الصامت والزاخر بالدلالات يتصاعد صوت وجسد الشاعر أزايكو الآتي من الجبال الشعرية لإقليم تارودانت ، والذي يختزن في جسده المغرق في الشاعرية مواطن الجمال والتفاعل الإنساني مع صيرورة الأشياء والدوران المرعب للأيام والسنين ، هو العارف بلغة المتصوفة بتلك الشروخ التي تلحق بالهوية الأمازيغية ، وهو المختبر لأسئلة الكينونة حيث يخبئ في روحه شموخ الألم وطراوة الأمل .

الشاعر أزايكو ولد ليكون شاعرا قبل أن يكون مؤرخا وباحثا ، في ميادين المعرفة الإنسانية وهو علم من أعلام الثقافة والفكر واللغة الأمازيغية .

ولد وترعرع بنواحي 'تارودانت' حيث موطن طفولته وتشبعه بقيم الحب والارتباط بالجذور جذر الأرض بكل إيحاءاتها ، وجذر اللغة بكل أبعادها وتأثيرها على الروح العميقة للإنسان ، وعلى متخيله ونظرته للعالم ، ثم انتقل في بقاع الأرض باحثا عن تجسيد هذا الحب في الأشياء والكائنات تسكن أعماقه روح هائمة وثائرة لشاعر اسمه 'علي صدقي أزايكو' ، يعرف تمام المعرفة ماذا سيصنع باللغة الأمازيغية وهو الذي توغل في أحشائها واستنطق المناطق القصية فيها .

ويعلو صوت 'ازايكو' وسط هذه الأصوات الشعرية ، محملا بحمولات فكرية وفلسفية ورمزية تتبدى ملامحها في التجربة الشعرية التي نحتها أزايكو من تجاربه الذاتية مع الواقع الذي ينتمي إليه ، ومع تجربته الخاصة مع اللغة التي ينتمي إليها وتنتمي إليه في الآن نفسه ، والتي منحها كثيرا من قسوة الحياة ، فعبر مسالكها السرية ومناطقها المعتمة .

لقد كان المعبر الصادق عن الحساسية المرهفة للغة الامازيغية ، وعن تجليات كينونتها ، وهذه علامة من العلامات المتميزة لأزايكو عن باقي أقرانه الشعراء الآخرين ، بمعنى أنه جاء إلى اللغة الأمازيغية بوعي جمالي ومعرفي ، يسعفه في ذلك متخيله الباذخ ، ومعرفته الدقيقة بأصالة اللغة الأمازيغية وقدرتها الفائقة على التعبير ، ولهذا اكتسبت مواضيعه أبعادا أخرى ، فهي تقترب إلى حد كبير من كل المواضيع التقليدية التي تناولها الشعراء الامازيغيون الآخرون ، هذا على الأقل من حيث المظهر الخارجي ، إذ أنه جدد في شكل هذه الموضوعات ، وطوع اللغة حتى تخدم المواضيع التي تناولها وتكون بذلك أداة مرنة تكشف عن المسكوت في الموروث اللغوي الامازيغي ، والإنصات إلى هذا البوح الذي يبوح به أزايكو عن أسرار اللغة الامازيغية وعن لحظات عزها ومجدها .

نصوصه الشعرية نعثر في ظلالها الوارفة ، عن آثار غنائية تمتح بعض أمشاجها من معين الشعر التقليدي كما تحتضن نصوصه شعرية صادمة ، تحتفي بانزياحات دلالية تروم إدخال منطق جديد على العلاقات الدلالية ، بين المفردات والعبارات الشعرية ، وإكساب اللغة صوتا شعريا متفردا يتيح للغة إمكانيات ثرية للخلق ، وإبداع أشكالها وصيغها المختلفة في التعبير ، والارتفاع باللغة من اليومي إلى الشعري.

بالإضافة إلى اشتغال الشاعر على تيمة الهوية واللغة والتاريخ ، اشتغل كذلك على تاونزا وآثار الجراح النفسية والفيزيائية ، وقد استثمر الشاعر هذين الموضوعين بشكل رومانسي، مغرق في الشاعرية ، ومن خبرته في تطويع اللغة وكبح جماحها ، وهي التي يحرك بها خيوط هذه العلاقة بين المفردات والصور والإشارات والرموز، في تناغم ينسجم ونفسية الشاعر ، ليحقق بذلك إحدى أقوى اللحظات الإنسانية .

عالمه الشعري عالم منفتح على الإنسان وعلى التاريخ و على المستقبل وعلى تاونزا التي ترمز إلى الأرض ، إلى اللغة ، إلى الأم .

2. موقع متن أزايكو الشعري في المتن الشعري الأمازيغي :

هل مواضيع الشعر التقليدي هي ذاتها مواضيع الشعر المعاصر، والتي صنفنا أزايكو واحدا من فرسان هذا الشعر المعاصر ؟

ثمة مسافة واختلاف في المواضيع التي تطرق إليها أزايكو، وبين تلك التي تطرق إليها الشاعر "محمد مستاوي" و "أخياط وكل الشعراء الأمازيغيون الذين ارتبطوا بمرحلة الستينات والسبعينات حيث جاءوا إلى الشعر من منطلقات إيديولوجية محضة ، موازاة مع حركة الالتزام الفكري والسياسي التي كانت عبارة عن تقليعة جديدة من تقليعات العصر آنذاك ، والتي كان منبتها هو تربة فرنسا ، مع بروز التيار الوجودي الذي كانت من أهم منطلقاته وأبعاده التزام الشاعر أو الكاتب بقضايا عصره والانخراط الفعلي في وضع إجابات ومقاربات تراعي الأبعاد الاجتماعية والأوضاع الإنسانية للطبقات التي تعاني من الإقصاء الاجتماعي ، والذي يمس بالأساس الدفاع عن الوسائل المشروعة للتعبير الحر والخلاق ، ومنها بالأساس الحقوق اللغوية والثقافية .

وقد سخر الشعراء والكتاب كل أشكال التعبير الأدبي والفني، لإعادة الاعتبار لإنسانية الإنسان ولحقوقه كاملة، ومن هذا المنطلق شيد الشعراء والكتاب الامازيغيون موقعهم داخل خريطة باقي الشعراء المغاربة الآخرين ، لا يختلفون إلا في وسيلة التعبير، حيث تجمعهم قواسم مشتركة تتمثل في الدفاع عن قضايا الإنسان المغربي وهمومه .

هل ثمة ترتيب محكم في عالم أزايكو الشعري ؟ هذا العالم الذي لا يقبل البتة أي قوالب جامدة لفكر أزايكو ، أو تحديدات نمطية للقصيدة ، يصنع أزايكو ملامح أولية لنص شعري أمازيغي وسط حلقة شعراء يجرون خلفهم تراثا شفويا تقليديا ، لم يجددوا ا في البنيات الشعرية التقليدية ، ويبقى أزايكو يمثل استثناءا شعريا في هذا المجال .

إن مهمة الشاعر تكمن في وضع نظام للأشياء ، والتي تبدو في الواقع مبعثرة ، وتتسم بنوع من الفوضى ، بيد أن من سمات ازايكو ، أنه يحسن بفتنة ، اللعب بكل هذه المفردات والصور، وأن ينفخ في روحها الحياة ، أو في أحايين كثيرة ، يسعى إلى تشكيل هوة غامضة بين هذه العوالم الشعرية التي يخلقها في نصوصه الشعرية ، أو في مرات أخرى يعمل على ردم هذه الهوة وتقريب البعيد ، و إبعاد القريب ، كما أن مواضيعه الشعرية تتسم بالتنوع و التي تستوحي بعضا من مادتها الشعرية ، من الأبعاد المعرفية والفلسفية لأزايكو، والتي تدل إلى سرد مختلج يرسل على الشعر شعاعا نافذا إلى صميمه فاتحا إياه على آفاق جديدة .

لقد جسد الشاعر بحق لحظة التجريب في الكتابة وفي الشكل الفني ، والذي يتمثل في الأداة التي حقق بها هذه الطفرة النوعية من التقليد إلى التحديث ، فقد طوع اللغة وأصلها ليعبر بها عن الهوية الأمازيغية وعن الذات الأمازيغية في كل أبعادها وتجلياتها ، فاللغة عند أزايكو تحمل حمولات رمزية وثروة لغوية ثرية ، تتقاطع فيها الصور الشعرية والمجازات ، وحاول بذلك أن ينقل اللغة الأمازيغية من اليومي المألوف إلى الشعري المنفتح على أفق اللامتوقع ومتاهات اللانهائي ، ولقد اشتغل بشكل دقيق على منح اللغة علاقات جديدة بين مفرداتها وإعطائها دلالات جديدة تربك أفق المتلقي للشعر الأمازيغي، وتجعله يحس بلغة لها منطقها الخاص ، وتعيد الاعتبار للغة الشعرية بكل مكوناتها من حيث التركيب والإيقاع ومن امتلاء نصوصه الشعرية بحمولات رمزية وإيقاعية تبعث على الدهشة ، وخلخلة الصور التقليدية وخلق حبكة جديدة للعالم الشعري لأزايكو .

لامس بكده المعرفي والتزامه الفكري وحدسه النفاذ ، هذا اللامنتهي الذي يتصاعد من مسالك ومتاهات اللغة الأمازيغية ، وكان همه الوحيد والأوحد أن يعيد لهذه اللغة مفاتيحها الحقيقية ليفتح بها معاجمها المتنوعة والثرية ، من حيث التركيب ومن حيث هذه الشاعرية وهذه الجاذبية التي تسم مفرداتها اللغوية وهذا الخزان الصافي والراقي من الصور الشعرية والرموز المتدفقة بالدلالات والمعاني القوية ، وهو الرجل الممتلئ بالشعر ، ومن هذا المنطلق عالج مقارباته التاريخية والعلمية بحس فنان ، يزاوج بين الحلم والواقع ، وبين حقائق التاريخ وسحر المتخيل، لم يأت الشاعر عبثا إلى الحياة ، ولم يخرج عن طريق الصدفة قاصدا جزيرة الشعر بفرح الأطفال، إنه جاء إلى العالم وفي يديه ديوانين شعريين ليجيب عن أسئلة كل الذين قدموا من ظلال الصمت إلى العالم بيدين فارغتين.

لقد انتقل أزايكو كثيرا بين الأمكنة إما باحثا عن المعرفة وإما أستاذا يلقن الأجيال أصول البحث التاريخي الرصين ، فمن نواحي تارودانت موطنه الأصلي، اتجه إلى الرباط ثم إلى فرنسا، كل هذه التحولات في المكان والزمان كان لها تأثير واضح على مسار الكتابة عنده ، وجعل من نصوصه الشعرية نافذة مفتوحة على العالم، فمنها نطل أيضا من خلال نصوصه الشعرية على ملامح التقليد التي تلقاها من أسايس ومن تفاعله مع التراث الشعري الشفوي الغني بالرموز والدلالات ، وأيضا من خلال تفاعله مع النصوص الشعرية لشعراء مغاربة وأجانب من جنسيات أخرى ، كل تلك التقاطعات منحت لتجربة الشاعر الإبداعية كثيرا من التفرد والنضج الفكري والقدرة الفائقة على زيادة وتكتيف طاقة المعنى التي تنطوي عليه اللغة الأمازيغية .

ويبدو أن الشاعر وازى بين انتمائه للتقليد تارة وانتمائه إلى التحديث تارة أخرى ، لم تصبه أدنى رغبة في المكوث طويلا فوق أرض التقليد بكل تراثه الشفوي ولا أن يذهب إلى الحداثة بدون آثار التقليد أو علاماته وهي التسمية التي أطلقها على ديوانه تيمتار / علامات .

3. قراءة في المعجم الشعري للشاعر علي صدقي أزايكو :

افتتان أزايكو باللغة لم ينبع فقط من دواعي أيديولوجية أو جمالية ، بل من كونه مؤرخا وفيلولوجيا يبحث بشعرية فائقة عن أصول الكلمات ، وعن هويتها وأصالتها. يقتر اللغة ويدخلها بالكاد إلى مختبر التاريخ ، لتكتسب شرعيتها وبعد ذلك يطلق سراحها في اتجاه سماوات الحياة الفسيحة .

وهكذا يمكن اعتبار الديوانين : ‹تمتار› و ‹ءيزمولن› يخلوان من رواسب اللغات الأخرى ولا نعثر إلا نادرا على مفردات جديدة يستعملها الشاعر في نصوصه الشعرية ، بل إنه ينهل من معين معجم أصيل له جذوره ومقوماته ، ومن المفردات التي نجد لها نظيرا في لغات وتنويعات لغوية أخرى مثلا :

- أهواوي ahwawy
- أمزواك amezwag
- أصلاب asellab
- أزواك azwag
- دونيت ddunit
- هول hewwel

- حركherg
- إشيبicib

وقد قام الشاعر بجهد جهيد لتصفية اللغة الأمازيغة ، وتنقيتها من إرهاصات الدخيل اللغوي ، وهو العارف بأحوال اللغة وقدرتها على تحقيق ذاتها ، بعيدا كل البعد عن ظلال لغات أخرى.

وقد أنجز كشوفات جديدة في جسم اللغة الأمازيغية ، وذلك انطلاقا من توظيفه لإمكانيات الاشتقاق الدلالي ومنح أنفاس جديدة للمفردات اللغوية عن طريق إعطاءها دلالات أخرى ، تحمل حمولات معرفية وجعلها تتغذى من إبدالات الانزياح الدلالي ، مع ما يوفره ذلك للشاعر من استثمار مجازات واستعارات جديدة ، تمنح للغة الأمازيغية شرايين جديدة تتنفس من خلالها تنفسا طبيعيا أو بالأحرى تنعم بحياة أخرى ، تتسم بقوة الإيحاء ونستدل ببعض الأمثلة : (تنمل) وتعني في الأصل المدرسة العتيقة ، وتعني في الاستعمال اللغوي: المدرسة، وتنمل مشتقة من فعل :(مل) والذي يعني (لقن) نفس الشئ بالنسبة لمفردة (تانكرا) وتعني النهضة أو الثورة ، وجاءت من فعل : (نكر) بمعنى وقف.

في الديوان الأول ' تيمتار' تتردد مفردات من قبيل:

(ءيمي ، ءاكال ، ءاوال...) .

هذه المفردات التي لا تظهر بشكل مكثف في الديوان الثاني ءيزمولن ، وتظهر في مقابل ذلك مفردات أخرى من قبيل :

(تاونزا ، ءيزمولن ، تكتبيت ، تنمل) .

كما يظهر بجلاء أن الشاعر أزايكو قد أبان بشكل لافت عن مهاراته اللغوية ، وعن نضج رؤيته الشعرية، وقد اشتغل بشكل دقيق على اللغة الامازيغية ، مسخرا كل معارفه و ذائقته الشعرية وهو الذي استوعب بوعي جمالي ، بأن اللغة الامازيغية مثل الذهب الخالص ، فراح يبحث في مناجم اللغة الامازيغية عن اشتقاقات لغوية ، وإمكانيات أخرى للابتكار اللغويnéologiesémantique وملئ فجوات اللغة اليومية بشعرية صادمة ، تحول المألوف إلى اللامتوقع يربك أفق انتظار متلقي الشعر الامازيغي .

ويعتبر أزايكو بحق واحدا من الشعراء الامازيغيين ، الذين قدموا إضافات نوعية للشعر الامازيغي من ناحية الشكل والمحتوى ، الشئ الذي منح للغة القدرة على تجديد نفسها وفق ما تزخر به من تنوع في المعجم اللغوي ، وإبدالات لغوية ثرية تنبع من شعرية النصوص التي أبدعها أزايكو، والتي أعطت للناقد القارئ مسوغات استجلاء ملامح هذه الشعرية ،

والإنصات إلى نبض الشعر الذي يسمو فوق الكلام العادي واللغة التقريرية الفجة ، هذه العناصر هي التي ستدخل الشعر الامازيغي إلى دائرة التحديث .

وتتمظهر مظاهر هذا الاشتغال على منح اللغة اليومية دلالات أخرى في الأمثلة التالية :

- ءاكليف أضرضور
- أوان
- أسلال
- ءيسوفوغن
- أندارو
- أسكوتي
- فليليس
- تافالا
- أفار
- أكولاس
- ءاوساي
- ءالا
- ءاسي ءاروكي
- ءاسافو ن تمزغت
- ءازمز ن ءيفسي
- تاكات ح ءولاون
- ءيزرا تيكاس
- ءيزرا ءيزمولن
- ءيزرا تيكوضيوين
- ءورا تزرا بلا ءاضان
- توسي ءافولكي

- ءاسي تومرت
- لوح ءانزكوم
- توسيت تكوضي
- يوسي ءاوال
- يوسي وول
- سودان ءاضو
- ءيزمولن كزيناخ
- نكوسا ءازمول
- ءيغلي ءوناروز
- ءار ءيزاض تيكوضيوين
- ءاشتشي غ وول

كما أن الشاعر أحيى بعض الكلمات التي بدأت تعرف طريقها إلى النسيان ، أو أنها تستعمل في تنويعات لغوية أمازيغية أخرى ، وقام الشاعر باستقدامها إلى تنويعة تشلحت ، وهذا المجهود الذي أنجزه أزايكو منح لنصوصه الشعرية تداولا واسعا على مستوى التلقي وانفتاحا على فضاءلت لغوية وثقافية أخرى مع ما تحمله من حمولات رمزية ودخيرة لغوية ثرية.

ولقد ساهم ازايكو بشكل واضح في تطوير هذا الورش اللساني المفتوح ، بقدرة الشعر وما يتيحه من هامش الحرية والبحث عن لحظة شعرية قصوى ، إذ تستطيع قارة الشعرأن تبدد جملة من الالتباسات التي قد تعترض الطريق نحو توحيد اللغة الامازيغية .

ومن جملة المفردات التي قدمت من أمكنة قابعة في تنويعات لغوية أخرى ، أو هي موجودة وتم استثمارها شعريا ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر :

- أنزكوم: الحزن
- ءيلّ : البحر
- مكّو : التناغم
- تايّلكي : الفجر
- ويزّ : رغوة بخار الماء

- تانيت : واحدة من آلهة العصر القديم في شمال افريقيا
- تازات : الضجيج
- تيميدي : مائة
- تومرت : الفرح

هكذا يتبين بشكل ملموس ، أن شعر أزايكو يختبر كينونة المفردات ، ليجعلها تحتل موقعا طبيعيا في المعجم الامازيغي ، والذي يتشكل من هوية المفردات الامازيغية ، فهي تتقاسم وإياه ملامح الكينونة والانتماء إلى هذه العلاقة التي تربط الإنسان الامازيغي بلغته وبالأرض التي تمنحه مصادر الحياة ، وهي العلاقة المتينة هي التي تشكل المادة الخام لمتخيل الشاعر وللدوافع الخفية الثاوية خلف فعل الكتابة عنده .

خلاصة

يرجع الفضل إلى أزايكو لكونه رسخ تقاليد الكتابة ونحت مسارا خاصا انفرد به عن باقي الشعراء الآخرين، وكان هذا المسار مطبوعا بالأسئلة الملتهبة، وبالقضايا التي تمس الضمير الإنساني فكتاباته تسيل بدم الجراح ، جراح الهوية وجراح تاريخ شعب أمازيغي حزين ، وهو بالإضافة إلى كل ما ذكرناه يجسد بحق العابر بذائقته الشعرية القوية وبشعريته الطافحة بالألم من الشفاهة إلى الكتابة ومن التقليد إلى التحديث ، وهو الرجل الذي ينصت بوعي شقي وحس تاريخي نقدي إلى التحولات داخل المجتمع الذي ينتمي إليه ، وإلى تجارب شعبه في التقدم والإنعتاق من قيود الجهل والتهميش ومن إقصاء للحقوق اللغوية والثقافية ، وتظهر ملامح هذه القضايا التي شغلت بال ووجدان الشاعر في المواضيع التي تناولها والتي يبدو من خلالها بأنها مواضيع تتسم بالجدة والنوعية في الشعر الأمازيغي وهي من قبيل : (قوة الاحتجاج والاستماتة في الدفاع عن الهوية الأمازيغية وتقوية الذاكرة وحمايتها من آفة النسيان) .

ولعل التزام الشاعر بهموم شعبه وتأسيسه لكتابة شعرية أصيلة في حقل الأدب الأمازيغي ، كل ذلك جعله ينال حظوة كبيرة ورمزية مؤثرة خاصة بين أوساط الشباب ، ولعل روح أزايكو لا زالت تطوف بأجنحتها الشفيفة لدى الشغوفين بسحر الشعرية الأمازيغية ، مما فسح المجال أمام الشباب للاهتمام بالشعر وتزايد الإقبال على كتابته وإخراجه في دواوين شعرية ، مما جعل كثيرا من المفاهيم والأدوات التقليدية تتغير فيما يخص تداول وتلق الشعر الأمازيغي وإذا قلنا التحول فإننا نقصد التحول في الأنساق الثقافية والبنيات الذهنية لدى متلق الشعر الأمازيغي ، وهذه لبنة من لبنات التأسيس التي أسهم أزايكو بقوة الشعر وروح نضالية عالية في تشييدها ، وأسدى بذلك خدمات جليلة لحقل الأدب الأمازيغي .

تمظهرات الشفاهية في الشعر الأمازيغي الحديث

ديوان cway zi tubbuhlya 3ad wa tiwd'

للشاعر محمد شاشا نموذجا

✍ سعيد أبرنوص

يعتبر الشعر الأمازيغي أحد اهم الأجناس الأدبية في الثقافة الأمازيغية والأكثر حضورا وامتدادا في الزمان والمكان، بحكم غزراته وسرعة انتشاره وبسبب قدرته على احتواء شتى مجالات الحياة واحتضان الهموم المشتركة للأفراد والجماعات. كما ان ضمانه الاستمرار متربعا على عرش التعابير الفنية والأدبية الأمازيغية راجع لكون هذه الأخيرة تتميز بالشفهية كنمط للتواصل والتداول والانتقال وأيضا لكون الشعر أحد أهم الأشكال الفنية الحاضرة في طقوس الاحتفال بشتى أنواعها عنصرا أساسيا من عناصر الفرجة الشعبية. هذا الاقتران بالرقص والغناء وهذا الارتباط الظاهر حينا والمستتر احيانا بالتعابير الاخرى كالحكاية والأمثال جعلت منه شكلا فنيا فجنسا أدبيا جد متميز وأكسبه خصوصية تغري بالاهتمام والبحث والدراسة .

1. شفاهية الشعر الامازيغي بالريف

أ . ما المقصود بالشفاهية ؟

نقصد بالشفاهية في المستوى الاول الخصائص والميزات اللصيقة بالأشكال الفنية الشعبية في مقابل الأجناس الأدبية الكلاسيكية ذات العلاقة بالتقاليد الكتابية ، وهي بذلك تحيلنا على ماتشكله من تمظهرات ملفوظة ومسرودة ومغناة ، ذلك ان النص الشفهي يستدعي أنماطا تواصلية متعددة يحضر فيها اللفظي le verbal مصحوبا بالإيماء والحركة le non verbal والنبرة le para-verbal ،في سياق مشحون بالمعطيات الرمزية والدلالية ، و في اطار فرجوي يربط ،الان هنا ، بين اطراف الفعل التواصلي الابداعي : المرسل (الشاعر ، الحكواتي ، المتقمص. . .) والمرسل إليه(المتلقي). ولعل أهم مايميز هذه العلاقة في مثل هذه الطقوس المتميزة بالانية والتلقائية هو ماتنتجه من فرص التفاعلية وتجعل من النص الشفهي قابلا للتطور والتشكل من جديد.

في مستوى ثان، وفي علاقة النص بسياق وظروف إنتاجه، نقصد بالشفاهية مميزاته اللغوية وارتباطه بالشكل النمطي وبناؤه وفق شروط الإلقاء التقليدي واعتماده على الموروث الشعبي، مما يجعله ذا هوية مستقلة تسهل عملية تصنيفه في مقابل نصوص اخرى بلغات اخرى او منوعات لغوية داخل اللغة الواحدة

ب . خصائص الشعر الامازيغي التقليدي بالريف ، نموذج ال (izri)

♦ **الجماعية:** وهي خاصية تميز غالبية الأنماط الابداعية بالريف إذ ان المبدع الحقيقي للنص الشعري يكون مجهولا ويحل مكانه الأنا الجماعية في توازي هذه الخاصية مع الأنماط والقيم الإنتاجية في المجتمع الريفي، وكذا لارتباط الشعر بطقوس الاحتفال "تاويزا ، ثامغرا . . . " التي تشترط مشاركة الجميع .

♦ **ارتباطه بالشعر والغناء:** يغلب على الشعر الأمازيغي طابع الاحتفالية وبذلك يكون الشعر عنصرا واحدا من بين عناصر فرجوية اخرى كالرقص والغناء وهو بذلك شعر غنائي .

♦ **التلقائية والارتجال:** بالنظر الى آنية الطقس الفرجوي فإن "izri" في أغلب حالاته نابع من اللحظة وناتج عن تفاعل الذات الشاعرة مع الاخر (الحاضر او الغائب) حسب موقعه المساند او المعارض او موقفه من مشاعر او شعر المنشدة/المنشد.

♦ **الوزن الواحد:** عكس الخاصيات الإيقاعية المتنوعة للشعر الامازيغي في المناطق الاخرى بالمغرب فلل" izri" وزن واحد ذو إثني عشرة مقطعا في بيته الأول تتوزع كالاتي :

A ya ral a ya ral A ya ral a bu ya

ولعل من بين مهارات الشاعرة/ الشاعر قدرته على تصريف شعره وفق هذه الضرورة التقطيعية بما يوازي القالب الايقاعي ليحصل على توازيات صوتية وإيقاعية تجنيسية .

♦ **استقلال ال "ازري":** باستثناء قصائد طويلة قليلة جدا من إبداعات رجالية فال"izri" يتكون من بيتين وفي حالات قليلة من 4 أبيات يكتفي من خلالهما بمعناه وموسيقاه .

نموذج ل izri من بيتين :

In as ad irwwh' in as ad iqllq
In as aqa mimunt ugg ad khafk thh'mq

نموذج ل Izri من أربعة أبيات:

Qayt llif inu x uys izkkm
Issighd fus ins ituc ad llsjm
awddi sslam ufus qa ntta it'ar'w d lhmm
sslam s tit'awin h'd ur ifhhm

♦ **الوظيفية:** بالنظر الى قصر ال " Izri" فان اهم ما يجب أن يتميز به هو وظيفيته ومدى قدرته على استيعاب الرسائل وهو بذلك وسيلة للتعبير عما يقلق الذات الشاعرة في علاقتها بالمتلقي ذو العلاقة المباشرة بالموضوع : شكوى ،مدح ،هجاء ،التماس ، دعوة . . .وهو بذلك أبعد مايكون عن التأمل .

2. تمظهرات الشفاهية في الشعر الامازيغي الحديث

في علاقة مباشرة بما سبق التطرق اليه ، سنشتغل في تحليلنا على مجموعة من القصائد : للشاعر محمد شاشا في ديوانه Cway zi thubbuhrya i wa thiwid الصادر بامستردام سنة 1995عن مؤسسة Izwran ، محاولين رصد تمظهرات الشفاهية فيه باعتبار الشاعر أحد المجددين في الشعر الامازيغي بالريف والمتمردين في أحيان كثيرة على شكل ال "izri" وتيماته التقليدية.

أ . علاقة الـ "izri" ب " taqssist "

كباقي الشعراء الحديثين بالريف المتأثرين بنظام القصيدة الطويلة والمؤكدين لرجالية "taqssist" اعتمد محمد شاشا في ديوانه قصائد طويلة نسبيا لعل أطولها على الاطلاق تلك التي تحمل نفس عنوان الديوان. لكنه في المقابل اعتمد ال "izri" التقليدي بخصائصه المميزة : الوزن الواحد ، الاستقلالية، والوظيفية مدمجا إياه في بعض قصائده ، بل وفي قصيدته "biyya" عمل شاشا في بنائها على تركيب "izran" بشكل كلي جعلت منها مجموعة قصائد مستقلة بمعناها وقافيتها وسهلت عملية تفكيكها لتشكل وحدة صغرى معنى ومبنى . فجاءت القصيدة على شكل أبيات ثنائية تربطها وحدة الموضوع وهو رثاء مدينة الحسيمة بعد زلزال 1994. وبذلك نلمس تاثر الشاعر ب "izran n arrays" كتقليد شفوي وشكل فرجوي بامتياز. بل ويتاكد ذلك باصراره على استحضار اللازمة الايقاعية والصوتية "aya ralla ya ral aya ralla buya " مع تغيير طفيف في الجزء الاول جعل من "buya" قديسة الشاعرات و الشعراء بالريف تتحول إلى "biya" جوهرة الريف والمتوسط فكان المطلع كالآتي:

A ya lalla biya
Manis i d am ttekka
Ma tugha tsnd at’t’as
Ma tus d 3la ghfla

لتستمر القصيدة على هذا التقسيم الثنائي في بادرة نعتبرها الأولى في الشعر الامازيغي الحديث موظفا من خلالها نفس الطرق التقليدية في الوصف والتشبيه ونفس الصور البلاغية.

Ya radja ya biya
Radjas n thmgharin
Waxxa cm thdmd
Tban d jar tbrighin

مغيرا بعد كل وحدة المخاطب ومحافظا على نفس الأساليب: النداء ،السؤال والتساؤل المعتمد في الشعر التقليدي بل واستعار منه في حالات معدودة وحدات شعرية من الشعر التقليدي المتداول مغيرا فقط في ما يلي من ال "ازري"

a ya sidi 3abid
Ybna snnj i rbh'ar'
Manis tkka lbaraka
Ghar d tasn imz'yar'

مقتبسا إياه من ال izri الشعبي التالي

A ya sidi 3abid
A k hdmgh tighmmarth
Nc mara wwigh llif
A k tbnigh s nnuqarth

أما في قصيدته الطولى حيث حاول شاشا التمرد على البناء التقليدي للقصيدة Taqssist فقد اعتمد السرد غير الخاضع لاي تقطيع موزون مع بعض الفلتات الايقاعية لل "izri"حيث رصدنا تبنيه لوحدتين مستقلتين متباعدتين على طول المتن الشعري تظهران عدم ترابط القصيدة الام .

Wa ghari sse3d di thudarth
Wa ghari sse3d dgg udan
Duregh d tisd7cth
Tarin xafi izran

ويعود في ال"ازري" الثاني بعد طول سرد مفكك وإطناب تسمه الركاكة والتقريرية ليتبنى مدخلا معتادا في الشعر الامازيغي التقليدي

A ya ralla ymma
Ymma chm maymmi
D nnec id ymmarnin
Mmarnigh d abuhari

ونستحظر هتا ، للمقارنة، هذا ال izri التقليدي حيث تقول الشاعرة

A ya ralla ymma
Mana ymma ghari
Imri ghari ymma
U y ticc I lbarrani

دون أن ننسى ال izri الشهير الذي تغنى به الفنان ميمون رفروع

A ya ralla ymma
Mana ymma ghari
Ma3lik ghari ymma
Iri thurzu xafi

على نفس النمط ، وفي قصيدته "tamazight" يقحم شاشا وحدة شعرية غاية في الروعة ونموذجا ثالثا لتاثره بشفاهية الشعر التقليدي حيث يظهر التناص واضحا وصريحا بينizri الشاعر

Aymma tmazight
A yaduf n yxsan
Wi zzaym igharrn
A zzays ighar zzman

و ال izri الشهير المتبنى كلازمة في الملحمة الشعرية d'har ubarr'an

تظهر جليا إذن التغييرات الطفيفة التي اعتمدها الشاعر في اشتغاله على ال "izri" المعروف جدا بالريف والمتداول بكثرة في كل ربوعه ، هذا ال "izri" الذي يتغنى بموقعه "d'har ubarr'an" يحوره شاشا مخاطبا لغته الامازيغية "aymma tamazight" ومغيرا المقارن به من " ssus" الى "aduf" وفعل المشككين من الخيانة "wi zzayk igharrn" الى التلاعب "wi zzaym yirarn" . هذه التحويرات الذكية مع ماسبق من أمثلة تجعلنا نلتمس بوضوح ميل الشاعر اللاشعوري نحو التقليد الشعري الشفهي وإصراره الواعي أحيانا على توظيفه لخلق توازن بين مكونات القصيدة.

ب . تفجير المثل الشعبي

باستثناء عدد محدود من الشعراء في عدد محدود جدا من القصائد، فقد اعتمد محمد شاشا كثيرا على الأمثال الشعبية في تاثيث فضاءات قصائده ، مشتغلا على مايشكله المثل من حضور متميز في الثقافة الشعبية وقوة في التعبير والإيصال والتمثل . نقول انه اشتغال لان الشاعر ، عكس اخرين ، لم يكتف بإقحامه أو وضعه كما هو متداول شفهيا بل ، وبكل وعي مع كثير من الحرص ، كان توظيفه للمثل توظيفا سلسا ومنسجما مع الغرض الشعري والتيمة المهيمنة في كل القصيدة ، ساعده في ذلك لكون هذه القصائد لاتخضع لأي وزن او تقطيع شعري تقليدي. الشيء الذي مكنه من القيام بتحويرات مهمة جعلت المثل يفقد بنيته المعروفة ليعيد الشاعر تركيبه بطريقته الخاصة موهما بذلك القارئ بأصالة جمله الشعرية:

Izan dwln tggn tammnt

المثل المتداول:

Izi ur ibghid' a d igg tammnt

إعادة تركيب المثل بطريقة محمد شاشا تجعله يحتمل دلالات جديدة وهو بذلك يخرجه من سياق إنتاجه الأصلي والغرض من ترديده ليدخله سياقا جديدا تحضنه القصيدة في موضوعها الرئيسي

nc am tktt'uft
Rbbugh isardan

المثل المتداول

Ra d taktt'uft 3ad a t arbu isardab

هذا اللعب على الامكانيات التي تتيحها اللغة في بنيتها التركيبية يجعلنا نستمتع باكتشاف آفاق دلالية متعددة من داخل جمل لاتغير كلماتها إلا في الحدود الدنيا. فإن كان المثلان السابقان يعبران ،حسب المتداول الشفهي ،عن مواقف تعجيزية حيث يستحيل أن ينتج الذباب عسلا أو أن تحمل النملة حصانا ، فهما ، حسب التركيب الجديد و منطق الشاعر ، يعبران في الأول: عن الاستغراب والحسرة و الحيرة مما الت إليه الأمور في وطنه، وفي الثاني عما يكابده الشاعر من عذاب يذكرنا بأسطورة سيزيف

Wn itirarn ag ih'njirn war itsah'ar

المثل المتداول

Wn itirarn ag ih'njirn itufud icca

تقنية جديدة اذا تذكرنا بشعراء "l'OULIPO" (l'ouvroire de literrature potentielle) الذين يعتمدون في إبداعاتهم على الاحتمالات الكثيرة التي تتيحها التحويرات والتغييرات اللغوية داخل المتن الواحد ، وبذلك يكون شاشا قد فتح أفاقا جديدة امام الشعراء المجتهدين ليبحثوا اكثر على سبل تطوير الفعل الابداعي لديهم عبر تفكيك واعادة تركيب الموروث الشفهي والنصوص غير المدونة .

بقي أن أشير إلى أن إعادة توظيف المثل الشعبي داخل المتن الشعري قد تم كذلك من داخل الشعري الشفوي في حالات قليلة لكنها تؤكد عبقرية شاعرات ال "izri" اللواتي اثبتن كفاءات ابداعية دون وعي او اصرار او ترصد باللغة .

المثل الشعبي :

Arbbi yuca ibawn i wn umi wa ghar' djint tghmas

المقطع الشعري للشاعرة

Wn mi ghar ibawn
Ur ghars bu thghmas
Ck ghark ifghmusn
Waca tdjghd adjas

ج . التعابير المسكوكة

بقي محمد شاشا وفيا لخياره الفني واثبت على طول قصائده هوسه باللامالوف ورغبته في استفزاز القاريء والمتلقي لكنه ايضا ، ولانه رجل المفارقات بامتياز، يسجل اعتزازه بالمتداول الشفهي وحمولات الثقافة الشعبية الغنية بالتعابير الدالة والمختصرة لمواقف تواصلية معقدة ، وقد عبر عن هذا الاعتزاز المضمر بتوظيفه الصريح للكثير من التعابير المسكوكة تثبت انتماءه لكبدانة .

Amm 7mmu am hmmu
Am wn d yusin z wammu

عبر هذا التعبير المتداول عند "اكبدانن" وبصيغ مختلفة بالريف وبالمغرب يعبر الشاعر عن خيبة امله في التعبير الذي نشده بالمهجر حيث لم يجد هناك غير:

Zafzafi d lqfqafi
D lhemm 7afi

هنا وإن لم يغير في تركيب التعبير المسكوك فان الشاعر قد منحه حياة جديدة حيث يجد المتلقي نفسه امام تنوع دلالي يغري بتعدد القراءات والتاويلات ، لتتوسع بعد ذلك دائرة انتماء محمد شاشا فيوظف تعبيرا مسكوكا اخر ، لكنه متداول بنفس الصيغة داخل الريف بأكمله (حتى بالمناطق المعربة منه ك Driwc و targist فيثبت مرة اخرى وعيه بقدرة المتداول الشفهي على التعبير بشكل مختزل ودقيق يثير القاريء والمتلقي ويجعله متورطا مع الشاعر في تمثل دلالاته العميقة .

Irar ksi dg wadjun
Ammu i yexs zzmam
Durar n buqyyu3

حتى و إن كان لا أحد منا يعرف من هو هذا ال buqyyu3 شخصيا و ما حكاية حفل زفافه فالأكيد أنهما مثال للفوضى الحاصلة برأسه و زفافه ، و عليه فإن هذا التعبير البسيط في تركيبه والمختصر في عدد مفرداته يجعلنا نتفهم كل الأفعال وردود الأفعال الصادرة عن شاشا المتمرد الفوضوي واللامبالي ، صاحب" الحماقات التي لم تصل بعد"

بعد شاشا" أكبدان " وشاشا" أريفي" نكتشف شاشا المغربي عبر توظيفه لتعبير مسكوك يتداول لدى كل المغاربة بما في ذلك الدارجفونيين :

Wa days la 3bbu
Wala lwalidin

المثل بالدارجة :

Ma fiha la 3bbu la sidi zkri

واذا كان هذا التعبير الاخير قادرا على احتمال تنويعات على مستوى المفردات فانه يحافظ بنفس القوة على نفس الدلالات حسب سياق توظيفه "العناد ، الأنانية ، نكران الجميل ، تحمل المسؤولية. . ."

د . الحكايــة الشعبيـة

Tmucr'it' I wul inu
Qurri3 I thamz'a

أثرنا في هذا الجزء إدراج هذا النموذج في خانة الحكاية الشعبية بعد طول تردد ، فهذا المقطع يثير الكثير من اللبس من حيث علاقة المثل بالحكاية وهو حال الكثير من الامثال المستنبطة من الحكاية الشعبية او الحكايات المفسرة للامثال الشعبية ، وقد فضلت إدراجها لثلاث اسباب :

اولها توظيف الشاعر للمثل المقتطف كما هو من الحكاية الى القصيدة دون تغيير وثانيهما كون هذا المقتطف يتضمن شخصية حكائية اسطورية تؤثث أغلب الحكايات العجائبية بالريف وهي "ثامزا" (للاشارة فهي اقصر قصيدة). وثالثهما منح الشاعر صوته لشهرزاد كي تعلن التمرد والعصيان بوجه شهريار بكل التمثلات التي يكونها حوله قارئي ألف ليلة وليلة بل واستزاده شرورا اضافية تلك التي نلصقها نحن ب "ثامزا" عبر ماحكى لنا عنها .

كل هذه الأسباب تجعلنا متأكدين من أن شاشا واع كل الوعي باستحضار الحكاية الشعبية وإلباسها لبوس الشعر ، لما لها الاخر من قدرة على احتواء الجميل من الصور والمعقد من الدلالات وهكذا فقد اعتمد الشخصيات الخكائية الاسطورية رموزا تستثير معارفنا المسبقة وتمثلاتنا حولها وهو بذلك يحيل على سياقات الحكي وطقوسه حيث تكون الشفاهية سيدة اللحظة والمكان ، ويستفز القاريء النبيه مجبرا إياه على العودة الى هذه الطقوس ليبحث بين ثنايا الحكي عن مكان ورود المقتطف وسياقه .

Tmucr’it’ I wul inu
Qurri3 I thamz’a

علــى سبــيل الختــم

هذه نماذج فقط مما يحبل به ديوان cway zi tibbuhlya 3ad wa tiwd . من توظيفات مباشرة وغير مباشرة ، ضمنية أو صريحة، بشكل غير واع أحيانا لكن مقصود أحيانا عدة، للموروث الشفهي (izri ،المثل الشعبي ، التعابير المسكوكة ، الحكاية) رغم نزعة التجديد والتحديث التي يميل إليها الشاعر والتي تظهر جليا في طريقة بنائه للقصيدة حيث يغلب عليها طابع السرد والانزياح الشعري وتغييب الايقاع التقليدي. لكنه في المقابل متشبث بما تتيحه الشفاهية من فرص التفاعل مع المتلقي وتقاسم القيم الفنية المشتركة التي تشكلت بين احضان الشفهية وطقوسه وانه بذلك ورغم اكراهات المكتوب وشروطه يضمن انتباه المتلقي واستمراره في التقاط مايكفي من حماقات لم تصل بعد.

تكـريم الشاعـر المغربي الحسيـن القمـري

شهـــادات

شهادة الأستاذ محمد أقضاض

✍ معرفتي بالحسين القمري

التقينا بداية أيام التحضير لتأسيس جمعية الانطلاقة الثقافية، خلال السنوات الأخيرة من سبعينيات القرن الماضي، من هناك اكتشفنا بعضنا ونحن في مرحلة النضج. ولكن معرفتي بالأستاذ الحسين القمري تعود إلى زمن الدراسة في ثانوية الشريف محمد أمزيان بالناظور. هناك عرفته من بعيد ضمن ثلة من المعلمين آنذاك سكنهم هاجس التحريك الثقافي في مدينة ناشئة، يحكمها الجو القروي ذهنية وسلوكا. شكلت تلك الثلة منطلق التأسيس للثقافة الحديثة بمدينة الناظور.

ثم سرقنا الزمان والمكان معا إلى هذه المدينة الجميلة الحسيمة، تلاميذ في الثانوي بثانوية ابن باديس، ورمتنا مدينة "بيا" بكل جمال موقعها بحرا وجبلا وبشرا، بعد أن أمدتنا بشهادة الباكالوريا، رمتنا في مدينة لا تقل جمالا هي فاس طلبةَ جامعيين، كنت أرى الحسين وهو أيضا يهيء نفسه في الحقوق بالرباط وبين الحين والآخر يمر على ديار فاس زائرا أخاه الرائع البشير القمري الذي سيكون له فيما بعد شأن عظيم... كان نجم الحسين آنذاك يلمع كشاعر خارج مدار مدينته، ويتهيأ ليكون عضوا في اتحاد كتاب المغرب. عرفته متحديا عصاميا واثقا من كيانه...

ثم في منتصف الثمانينيات ستتوطد علاقتنا كفاعلين ثقافيين في جمعيات ثقافية، تقاربت أفكارنا كثيرا في هذا المجال، وكفاعلين سياسيين ونقابيين تباعدت مواقفنا أحيانا رغم أن اليسار احتضننا معا.. توطدت العلاقة بين ثلاثتنا: الحسين القمري، عبد الله شريق وأنا، منذ النصف الثاني من الثمانينيات. كان للمكان دور رئيسي في هذا التوطيد، المكان هو حانات مليلية ومقاهيها، لفنا فضاؤها المعتق بروسادير كنا ندخل مليلية ونخرج منها وفي داخلها نتوغل في روسادير الحضارة والتاريخ والسلام والحوار والتفكير والعطاء والحلم.. كان الحسين أحيانا يلقي علينا قصائده الواقعية مرة والغارقة في أجواء الحلاج وابن عربي وباقي المتصوفة، أجواء شكلت صورا لبست الراهن الوطني والجهوي والكوني، وكان النقاش الفكري أحيانا ينطلق من هنا مطرزا بالنكت والاستطرادات، وأحيانا يقرأ أحدنا مقالا نقديا أو يدلي برأي حول ما يجري فيتفرع النقاش ليشرف على برمجة مشاريع ثقافية تجسدت عمليا كما تعرفون....   كانت المجموعة تتسع أحيانا لأربعة أو لخمسة أفراد. غير أن مركزها الرئيس هو الحسين القمري، كنا نسعد كثيرا حين ينتقل إلينا الأعزاء أو ننتقل نحن إليهم

من وإلى الرباط، نجيب العوفي عبد الرحيم العلام عبد الحميد عقار وأحيانا أحمد زيادي ومحمد الأشعري، ومرة المرحوم محمد شكري، وأيضا المرحوم الشاعر محمود درويش الذي استضافه ملتقى إيراير أورار ضمن الانطلاقة الثقافية... جل هؤلاء كانوا لا يعرفون الناظور بقدر معرفتهم بالمجموعة. كان الصديق نجيب العوفي يلقب الحسين بالقطب، وقد لقبه المرحوم شكري بالإلاه، وكانت إحدى الحانات التي جمعتنا في روسادير حقا يسميها الصديق عبد الرحيم بالسقيفة لشكلها ووظيفتها الثقافية والإنسانية... افترقت المجموعة مع بداية الألفية الجديدة... ثم اجتمعنا مرة أخرى في الرباط، حاليا نجلس في أحد مقاهيه الجميلة بأكدال نتذكر ماضينا القريب، وننفض الغبار عن بعض أعمالنا... في حميمية شديدة... ونتداول في القضايا الثقافية والسياسية الراهنة، ويُطلع أحدُنا الآخر على مشاريعه التي يفكر فيها ويعمل على إنجازها... ومن ذلك حديثنا حول هذه الندوة وهذا التكريم، وحول قيام وزارة الثقافة بإنجاز طبع ونشر المجموعة الكاملة للشاعر الحسين القمري والمجموعة تحت الطبع حاليا... أتمنى لصديقي وأخي الحسين القمري مزيدا من العطاء الشعري مع الصحة وطول العمر...

شهادة الأستاذ جميل حمداوي

✍ **الحسين القمري**
رائد المسرح العربي والأمازيغي بمنطقة الريف

توطئة:

يعد الأستاذ الحسين القمري[1] عن جدارة واستحقاق رائد المسرح العربي والأمازيغي بمنطقة الريف إلى جانب علمين آخرين بارزين، ألا وهما: الدكتور عبد الله عاصم، والأستاذ سعيد الجراري، وإن كان الحسين القمري أكثر منهم استمرارا في الميدان المسرحي تأليفا وإخراجا وتمثيلا ودراسة وتوجيها وتقويما.

هذا، وقد ساهم الأستاذ الحسين القمري فعلا في تنشيط الحركة المسرحية بالريف تكوينا وتأطيرا وكتابة وإشرافا وإخراجا، دون أن ننسى إمكاناته الإبداعية في تطوير الريبرتوار المسرحي المحلي ، وذلك بمجموعة من النصوص المسرحية والعروض الميزانسينية. كما عمل الحسين القمري على تدريب مجموعة من الممثلين الشباب ، وتكوينهم تكوينا يجمع بين النظرية والممارسة. ومن هؤلاء : فخر الدين العمراني، وفاروق أزنابط، وعبد الكريم بوتكيوت، ومصطفى بنعلال، ومحمد العمالي، . . .

ولا ننسى أن نقول أيضا بأن الحسين القمري ألف مجموعة من الدراسات القيمة في مجال المسرح تأريخا وتصنيفا وتعريفا وتحليلا وتقويما وتوجيها كما يظهر ذلك جليا في كتابه المشترك مع محمد أقضاض وعبد الله شريق:" **إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف**".[2]

إذاً، ماهي الخدمات التي أسداها الأستاذ الحسين القمري للمسرح العربي والأمازيغي بمنطقة الريف؟ وإلى أي مدى يعتبر رائدا حقيقيا لهذين المسرحين تنظيرا وممارسة؟ هذا ما سنعرفه في هذه الورقة المتواضعة.

---

(1) ولد الحسين القمري سنة 1944م بمدينة الناظور(المغرب)، مارس في بداية حياته مهمة التدريس. ثم ، انتقل بعد ذلك إلى مزاولة مهنة المحاماة إلى حين تقاعده الطوعي. ومن ناحية أخرى، فهو شاعر ومسرحي ومثقف جمعوي. ومن دواوينه الشعرية: ديوان "**ألف باء**" (1975م)، وديوان" كتاب الليالي" (1991م)، وديوان " **هديل الروح**" (2001م)، وديوان" **سنابل الحرية**" (2005م)؛ انظر: د. محمد يحيى قاسمي: **الإبداع الأدبي المعاصر بالجهة الشرقية من المغرب**، مطبعة الجسور بوجدة، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص:39؛

(2) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: **إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف**، مطابع أمبريال، سلا، الطبعة الأولى سنة 1994م، ص:127-152؛

بدايـات المسرح بمنطقـة الريـف:

من المعروف أن أول عرض مسرحي عربي تم تقديمه بمنطقة الريف هو :" **عودة محمد الخامس من المنفى**"، من تأليف الدكتور عبد الله عاصم ، وقد تم تشخيصه على خشبة السينما الإسباني بمدينة الدريوش في شهر يونيو من سنة 1956م ، وذلك من قبل مجموعة من شباب هذه المدينة الذين يتكونون من أكثر من اثني عشر فردا ، ومن هؤلاء: الدكتور عبد الله عاصم، والأستاذ سعيد الجراري ، والأستاذ عبد السلام بوعنان ، ومحمد بوعنان ، والأستاذ الصغيرّ الوكيلي ، وميمون الحقوني ، ومحمد الحقوني ، وعثمان عاصم، وأحمد البوفراحي ، ومحمد المزوجي، ومحمد التمسماني، ومحمد التجاني...وقد مثل هؤلاء الشباب مسرحية وطنية عقب عودة محمد الخامس من منفاه إلى أرض الوطن، وكان محورها الإشادة بهذه العودة المباركة الميمونة، والثناء على المقاومين والفدائيين والمجاهدين الذين استبسلوا بالنفس والنفيس من أجل طرد المستعمر الغاشم، وكل ذلك بغية نيل الحرية ، والظفر بالاستقلال، وتحقيق السيادة الوطنية في ظل العهد الجديد[1].

وبعد هذه المبادرة المسرحية الأولى تفرق الجميع ، وكل واحد أخذ وجهته التي تناسبه وتلائمه في الحياة، فهناك من أصبح رجل تعليم أو التحق بالمحاماة، وهناك من أصبح مقاولا ، وهناك من صار رجل أعمال. بيد أن الدكتور عبد الله عاصم استمر في كتابة المسرحيات، حيث كتب مسرحية تاريخية واجتماعية في عشرة مشاهد بعنوان:" **أبطال العدالة**" في أكتوبر 1956م، وقدمتها الإذاعة المغربية على أمواج أثيرها في صيف 1963م[2]. وكتب عبد الله عاصم أيضا مسرحية هزلية تحت عنوان" **المشعوذ**"، وطبعت في الدار البيضاء لأول مرة سنة 1967م[3]. زد على ذلك، فقد ألف الدكتور عبد الله عاصم بعض المسرحيات التراثية الأخرى التي كانت تعرض من فينة إلى أخرى في الإذاعة الوطنية في ستينيات القرن الفائت. بل نجد عبد الله عاصم أكثر من ذلك يميل إلى كتابة الشعر [4]، وفن السينما وكتابة السيناريو، وذلك بعد عودته من ألمانيا الشرقية كما يتجلى ذلك واضحا في كتابته السيناريستية الرائعة: " **صراع القبائل**" ، والتي ظهرت إلى حيز الوجود سنة 1966، بيد أن هذا السيناريو لم يحول إلى فيلم سينمائي طويل إلى حد الآن[5].

---

(1) انظر: د. عبد الله عاصم: كدية أومليل، القرية الصوفية العالمة، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، الرابط، الطبعة الأولى سنة 2008م، ص:498؛

(2) د. عبد الله عاصم: كدية أومليل، القرية الصوفية العالمة، ص:498؛

(3) د. عبد الله عاصم: كدية أومليل، القرية الصوفية العالمة، ص:151؛

(4) من دواوينه الشعرية: ديوان الأعشاب(الرباط- 1965م)، وديوان المدينة الفاجرة (ملحمة شعرية- دار الكتاب، بيروت، لبنان، 1971م)، وديوان دروس للأغنياء في الأخلاق(ملحمة شعرية- دار النجاح، الدار البيضاء، 1980م)، وديوان مناقشة صريحة مع الله (باريس- 1972م)، ودواوين شعرية أخرى...؛ د. عبد الله عاصم: كدية أومليل، القرية الصوفية العالمة، ص:151؛

(5) د. عبد الله عاصم: صراع القبائل، رواية للإنتاج السينمائي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1966م؛

وفي سنوات الستين من القرن الماضي، سيلتقي كل من الأستاذ الحسين القمري والأستاذ سعيد الجراري بمدينة الناظور ليواصلا معا مسيرة الإبداع الدرامي، وتكوين مجموعة من الجمعيات الثقافية لتنشيط الحركة المسرحية بكل مقوماتها الفنية والجمالية والإبداعية، مع العمل على تكوين الممثلين والمخرجين والأطر المسرحية بكل جدية ومثابرة وتفان وإخلاص، وهذه الأجيال الشابة المكونة هي التي ستحمل مستقبلا مشعل التنوير والتكوين والتأطير والتدريب في منطقة الريف على سبيل الخصوص .

الحسين القمري وبدايات العمل المسرحي:

من المعلوم أن الحسين القمري كان من الجمعويين الأوائل في مدينة الناظور الذين سارعوا إلى تأسيس الجمعيات الثقافية والفرق المسرحية. ومن بين هذه الجمعيات والفرق التي ارتبط بها الحسين القمري في مجال الثقافة بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة ، لابد من ذكر: فرقة المشعل المسرحي، وجمعية أهل دربالة للموسيقى والمسرح ، وفرع اتحاد كتاب المغرب.

1. فرقة المشعل المسرحي:

يعد الحسين القمري من السباقين إلى تأسيس الجمعيات الثقافية والفرق المسرحية بمدينة الناظور، حيث أسس " **فرقة المشعل المسرحي**" بتاريخ03 يوليوز من سنة 1964م بمعية مجموعة من الأساتذة كالبشير القمري، ومحمد القضاوي، ومحمد بيجو، وحسن الهلالي، وأحمد المعاشي، وبنعيسى دراز، وآخرين... وكان مقرها المؤقت بالدار الشباب. ولم تكن الفرقة تظفر بأي عون مادي أو معنوي، بل كانت تتلقى كثيرا من الإهانات والكلمات النابية الساقطة، ووابلا من كلمات التجريح والهجاء والتعيير، وتعابير الاحتقار والازدراء، وأبشع الأوصاف. بيد أن الفرقة لم تفشل، ولم تن، ولم تبال بتلك النعوت والاتهامات الشنيعة، ولم يفل عضدها القوي، بل ازدادت الفرقة قوة وصمودا وصعودا وشهرة ، وذلك بفضل الإرادة و العمل والعزيمة والإصرار على الفوز والنجاح.

هذا، وكانت تداريب الفرقة تتم في مرآب الشبيبة والرياضة بصفة مؤقتة، إلى أن أغلق هذا المكان في وجه الفرقة، فاضطرت للبحث عن مكان آخر، فلم تجد سوى غرفة خارج المدينة قرب ضريح سيدي علي لا إنارة فيها ولا ماء. اكترتها الفرقة لتقوم فيها بتداريبها الليلية، ثم تتركها باقي ساعات الليل وكل ساعات النهار ليقطن فيها أحد الدراويش إكراما لشيخوخته وغربته. وبعد ذلك، انتقلت الفرقة إلى إحدى غرف منزل الأستاذ سعيد الجراري الذي كان مولعا بفن المسرح .

ويشرح لنا الأستاذ سعيد الجراري طريقة التداريب والإخراج والتمثيل التي تقوم بها هذه الفرقة بالكيفية التالية:" كانت التداريب في بادئ الأمر تبتدئ من رأس التمثيلية، وطورا تشرع من نهايتها، وطورا تقفز إلى وسطها بالطريقة الإيطالية أحيانا، وأخرى بتشخيص الأدوار، أو تسرع في المكان الذي يجب أن تتأنى فيه، أو بالعكس، أو يصرخ أحدهم في وجه صاحبه في حين أنه يجب أن يجهر لا أن يصرخ. ولم تكن تتبع برنامجا محدودا في التداريب، إلا بعد مضي سنة من نشأتها، حين أصبحت التداريب تسير سيرا عاديا منظما وفي أوقات معلومة يشرف عليها مدرب من أعضاء الفرقة، فيبدأ معهم من الفصل الأول ثم الثاني ثم الذي يليه، ليتوقف بين حين وآخر من أجل إصلاح بعض الأخطاء في الحركات أو الإشارات أو الخطوات أو الأصوات أو تعبيرات الملامح، أو كيفية الدخول إلى الخشبة والخروج منها. كما يسمح بإبداء الملاحظات حول تلك الأعمال كلها."[1]

ويعني هذا أن التدريبات المسرحية كانت تعتمد على الارتجال والتدريب اللفظي والصوتي والحركي، والجمع بين القراءة الإيطالية والقراءة الميزانسينية، والخضوع لقوانين المسرح الأرسطي.

أما عن الإنتاج المسرحي ، فيمكن الإشارة إلى مجموعة من المسرحيات العربية كمسرحية "النور"، والتي عرضت بسينما الريف في سهرة ليلية بتاريخ 07 يوليوز سنة 1964م. والمسرحية من حيث مضامينها دينية المقاصد، إذ تصور حالة العرب قبل الإسلام وبعده. وقد قدمت أثناء السهرة تمثيلية هزلية بعنوان:"**طبيب الأسقام**"، وهي من تأليف الفرقة بطريقة جماعية. وبعد ذلك ، عرضت الفرقة مجموعة من العروض الهزلية كمسرحية: " **باعطى**"، ومسرحية " **لمعلم علوش**" ، ومسرحية " **قتلت ولدي**" ، ومسرحية "**الحاج الغلاق الفلاق**"، ومسرحية" **عمالقة يذوبون**"، ومسرحية: " **بطولة عرش**" ، ومسرحية : " **البخيل بوكرشة** "، ومسرحية: " المتمردون" ، والتي أخرجها رئيس الفرقة الحسين القمري ،وقد تم تشخيصها بقاعة سينما الأندلس ببركان.

ومن المعلوم أن معظم هذه المسرحيات قد عرضت في سينما الريف، و قاعة الصيادين، والقاعة السينمائية الخاصة بالقوات المسلحة الملكية بأزغنغان، أوفي الهواء الطلق أمام مقهى البحيرة . وكل هذه المسرحيات كانت تقدم للناس بالمجان.

وفي الأخير ، تعاطف الناس مع هذه الفرقة المسرحية؛ نظرا لما قدمته من مسرحيات رائعة للجمهور الناظوري ؛ لأنها تخاطب عقله ووجدانه وبعده الحسي والحركي، وتتناول القضايا التي تؤرقه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ودينيا وثقافيا. لذا، تجاوب الكثير من الناس مع هذه العروض المسرحية الناجحة.

---

(1) سعيد الجراري: من مذكرات سعيد الجراري حول فرقة " المشعل المسرحي" بالناظور، ورقة مخطوطة أمدني بها صاحبها مشكورا، ص:2-4؛

2. جمعية أهل الدربالة للموسيقى والمسرح:

تأسست جمعية أهل الدربالة للموسيقى والمسرح بمدينة الناظور سنة 1976 م من قبل مجموعة من الغيورين على الفعل المسرحي كالأستاذ الحسين القمري، وعبد الكريم بوتكيوت، والصوط الطاهري، وإدريس كردوس، وعبد الكريم القضاوي، وعبد القادر وهبي، وفخر الدين العمراني، وعبد الرحمن بوهدال، ومحمد المروني... وكانت هذه الفرقة المسرحية تقدم التمثيليات والسكيتشات والعروض الدرامية والموسيقية، وكان تأليف النصوص المسرحية تأليفا جماعيا قائما على الارتجال والتشخيص الصوتي واللفظي والحركي، أما الإخراج الميزانسيني لمعظم مسرحيات الفرقة، فكان يتكلف به مايسترو الفرقة، ألا وهو: الأستاذ الحسين القمري الذي كانت له خبرة كبيرة في مجال الشأن المسرحي نظرية وممارسة.

هذا، وقد شاركت الفرقة في الإقصائيات الجهوية لمسرح الهواة، بمسرحية "**محاكمة رجل مجهول**" سنة 1978م وهي من تأليف عز الدين إسماعيل، وإخراج الحسين القمري. ومن أهم ممثلي هذه المسرحية، نذكر: فخر الدين العمراني، وعبد الكريم بوتكيوت، ومصطفى بوسمينة.

وقد اندثرت جمعية أهل الدربالة للمسرح والموسيقى سنة 1987م كباقي الجمعيات الثقافية والفنية الموجودة في مدينة الناظور ، وذلك لأسباب ذاتية وموضوعية، وخاصة الأسباب المادية ، وهجرة البعض إلى الخارج.

3. فرع اتحـاد كتاب المغرب:

ساهم الحسين القمري من خلال موقعه المتميز في فرع اتحاد كتاب المغرب، باعتباره شاعرا ومسرحيا ومحاميا، في خدمة المسرح العربي والأمازيغي في منطقة الريف بصفة عامة ومدينة الناظور بصفة خاصة. وذلك عبر المشاركة في مجموعة من اللقاءات العلمية والندوات الثقافية بالغرفة الفلاحية، وغرفة الصناعة والتجارة والخدمات، والمركب الثقافي، وقاعة الشباب والرياضة .... والدليل على ذلك مشاركته في الندوة التي نظمتها جمعية النهضة الثقافية بمدينة الناظور تحت شعار: "**الأيام الأولى للمسرح الأمازيغي**"، وذلك بمقاله القيم: "**المسرح الأمازيغي: إشكالية التأسيس**".

دون أن ننسى حضوره المتواصل والمستمر في المجال الثقافي محليا وجهويا ووطنيا وعربيا ودوليا ، وذلك بمشاركاته الثقافية المهمة والجادة والقيمة في الندوات والمهرجانات التي كانت تنظمها الجمعيات والمؤسسات الثقافية المتنوعة والمتعددة. ونحن نعلم علم اليقين أن الحسين القمري استمتع بدوره بالكثير من العروض المسرحية التي قدمت بمدينة الناظور

سواء أكانت عروضا مسرحية عربية (مسرحيات عبد الحق الزروالي مثلا. . .) أم عروضا مسرحية أمازيغية(مسرحيات فخر الدين العمراني مثلا. . .).

الحسين القمري عضوا في لجان التحكيم المسرحية:

شارك الحسين القمري في كثير من لجان التحكيم المسرحية ؛ وذلك بسبب خبرته في المجال الدرامي، وحنكته في ميدان تدريب الممثل وإخراج العروض المسرحية، ولاسيما مشاركاته العديدة في اللجان المتعلقة بالمسرح المدرسي ومسرح الأطفال بمدينة الناظور على سبيل الخصوص.

وقد شارك الحسين القمري أيضا مرات عديدة في مهرجانات حركة الطفولة الشعبية بالناظور، والتي كانت تحتفل كل سنة بالمهرجان الربيعي لمسرح الطفل، إما باعتباره عضوا في لجنة التحكيم عشر مرات (المهرجان الأول، والمهرجان الثاني، والمهرجان الثالث، والمهرجان الرابع، والمهرجان الخامس، والمهرجان السادس، والمهرجان السابع، والمهرجان التاسع، والمهرجان العاشر، والمهرجان الحادي عشر)، وإما بتكريمه والاحتفاء به ثناء وتقديرا لما قام به من مجهودات جبارة للمسرح بمنطقة الريف كما هو الحال في سنة 1997م ، حيث تم تكريمه على هامش فعاليات المهرجان الوطني الثالث لمسرح الأطفال، وإما باعتباره شاعرا ينظم أناشيد المهرجان إلى جانب جميل حمداوي ومحمد حمداوي ، وخاصة: كلمات نشيد المهرجان السابع. كما شارك الحسين القمري بمحاضرات في ندوات المهرجان الربيعي لمسرح الأطفال كندوة:"**الطفل والمسرح: أية علاقة□**" في المهرجان الربيعي الأول لمسرح الأطفال بالمشاركة مع الأستاذ مهداد الزبير.

وكان أيضا مسيرا في المهرجان الربيعي الثاني لمسرح الأطفال في الندوة التي كانت تحت عنوان:" **مسرح الأطفال: واقع وآفاق**" بمشاركة الأستاذين: مصطفى رمضاني، ولحسن قناني.

الحسين القمري ومسرح الأطفال:

اهتم الحسين القمري بالمسرح المدرسي اهتماما كبيرا، إذ ألف مسرحيات مدرسية قيمة كمسرحية:"**نداء إلى العالم**"، والتي هي من إخراج فخر الدين العمراني. وقد شاركت بها فرقة عبد الكريم الخطابي لليافعين ضمن المسرح المدرسي في المهرجان الوطني الرابع بأكادير سنة 1996م. وتتناول المسرحية قضايا اجتماعية وسياسية وإنسانية، فتبرز صراع الحضارات، ثم تستقرىء تطور مراحل الإنسان من بداية الإنسانية إلى يومنا هذا، ثم تركز على كيفية نشوء الدولة وصراع الأفراد حول السلطة والحكم، ثم ترصد محاكمة الواقع البشري الذي تنقصه القرارات الصائبة انطلاقا من الفكر الطفولي الإنساني.

هذا، وقد وظفت المسرحية التراث لدواع فنية وثقافية وجمالية، وذلك عبر تشغيل الأقنعة الرمزية ، واستعمال تقنية الكراكيز، والاعتماد على خيال الظل، والاستعانة بالرقصات الأنتروبولوجية الدالة على حياة الشعوب البدائية. أما الإنارة فقد كانت خفيفة أقرب إلى الضوء الطبيعي منه إلى الإضاءة الاصطناعية.

ومن أهم ممثلي هذه الفرقة ، نذكر على سبيل المثال: نسيم الماحي، وسهام الفزازي، وأنيس العجوري، ومحمد ختاش ، وسهام الشلحي. وقد تميزت هذه المسرحية بحصولها على جائزة أحسن سينوغرافيا ، وقد عادت إلى الأستاذ محمد العمالي بشهادة مجموعة من رجال التحكيم المعروفين وطنيا كعبد الكريم برشيد، والمسكيني الصغير، والمخرج عمر درويش، وكويندي سالم... ونال الممثل نسيم الماحي جائزة أحسن ممثل.

أضف إلى ذلك، فقد أولى الأستاذ الحسين القمري عناية كبيرة لمسرح الطفل ، إذ ألف مجموعة من النصوص المسرحية والأناشيد والقصائد الشعرية الموجهة إلى تلاميذ المدارس وأطفال المدينة، كما أخرج العديد من العروض المسرحية التي نالت جوائز مهمة.

ومن بين هذه المسرحيات التي ألفها الحسين القمري مسرحية:" **سفينة نوح**" ، وقد شخصتها فرقة عبد الكريم الخطابي . في حين تولى إخراجها فخر الدين العمراني ، أما السينوغرافيا فكانت من إنجاز محمد العمالي. ومن أهم الممثلين في هذه المسرحية: علي تايتاي، وأنيس العجوري، وسهام الفزازي، وسهام الشلحي.

وتتمثل دلالات المسرحية في كونها تدعو إلى التشبث بالقيم الإنسانية والأخلاقية لمواجهة الشر، والذي يرمز إليه بالطوفان، وتعد السفينة في المسرحية رمزا للنجاة والحياة. وتراهن المسرحية في مقصدياتها المباشرة وغير المباشرة على التعايش والأخوة والصداقة والإيمان بحوار الحضارات ، بدلا من الارتكان إلى سياسة النبذ والإقصاء والعدوان والكراهية والتغريب.

ولقد استعمل المخرج فنيا وجماليا الديكور الوظيفي المتحول الذي يحمل علامات سيميائية متعددة ومتنوعة، وموسيقا تصويرية حية من أداء الموسيقي **الشريف القادري**، كما شوهدت صور كوريغرافية للرقص التعبيري وفن الباليه.

ومن المعروف أن الفرقة قد شاركت بهذه المسرحية في المهرجان الخامس المقام بمدينة الناظور ، والمنظم من قبل وزارة التربية الوطنية في إطار مسابقات المسرح المدرسي. فنالت المسرحية الجائزة الأولى للمهرجان.

الحسين القمري والمسرح الأمازيغي:

لم يكتف الحسين القمري بالمسرح العربي في منطقة الريف فحسب، بل اهتم أيضا بالمسرح الأمازيغي عن طريق التعريف به ، والتأريخ له ، والبحث عن الأشكال الفرجوية التي كانت سائدة عند الإنسان الأمازيغي عبر المراحل التاريخية المعروفة. وقد كتب في هذا الشأن مقالين قيمين، وقد نشرا في الكتاب المشترك:" **إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف**". وهذان المقالان، هما:

1. أشكال التعبير الدرامي في الريف؛
2. المسرح الأمازيغي: إشكالية التأسيس.

وسوف نحاول تفصيل هذين المقالين، وبسط أفكارهما، وشرح محتوياتهما قصد فهم منظور الحسين القمري إلى المسرح الأمازيغي بصفة عامة والمسرح الأمازيغي بمنطقة الريف بصفة خاصة.

المقال الأول: أشكال التعبير الدرامي في الريف:

ينطلق الحسين القمري من تحديد فضاء البحث، والذي حصره في منطقة الريف ، والتي تشمل على المستوى اللغوي إقليم الناظور وإقليم الحسيمة وأجزاء من تازة ووجدة. وبعد ذلك، حدد أربع مراحل تاريخية عرفتها منطقة الريف تاريخيا:

1. المرحلة الأولى: مرحلة الصدام الأول مع الأجنبي ممثلا بالغزو الفنيقي والقرطاجني والروماني لبلادنا؛
2. المرحلة الثانية: مرحلة الفتح الإسلامي؛
3. المرحلة الثالثة: لحظة الغزو الإسباني للشواطئ الريفية؛
4. المرحلة الرابعة: لحظة انطلاق حروب التحرير الوطني في العصر الحديث مع محمد الشريف أمزيان ومحمد بن عبد الكريم الخطابي. [1]

ويرى الحسين القمري بأن منطقة الريف تمتاز بوعورة المسالك، وانعدام المواصلات، وندرة الموارد الطبيعية والاقتصادية، وهيمنة الثقافة الشفوية، والانتماء إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط، والتشبع بروح الجهاد والمقاومة والتحدي والكفاح ، واللجوء إلى سياسة الحذر، ورفض كل سياسات الاندماج والانصهار في ثقافة الغازي ومجتمعه المستلب. كما كان الأمازيغي بمنطقة الريف يختار حياة قبلية قوامها: العزلة ، والتشبث بالأرض ، والارتباط بنظام القرابة.

---

(1) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، مطابع أمبريال، ص:130؛

وعلى الرغم من كون الأمازيغ عرفوا الإسلام منذ القرن السابع الميلادي، إلا أنهم بقوا أوفياء للنظام القبلي، ومتشبثين باللغة الأمازيغية أثناء التخاطب والتداول، ولم يستعملوا اللغة العربية إلا في ماهو ديني متعلق بالعبادات، وخطب صلاة الجمعة، والمعاملات الرسمية في تحرير العقود عند البيع والشراء والزواج، وكانت العربية فعلا من حظوة النخبة المثقفة. أما التعليم في منطقة الريف، فقد كان مقتصرا على العلوم الشرعية واللغوية في عدة جوامع وروابط وزوايا كما في تمسمان، وكبدانة، وبني سعيد، وفرخانة، وبني سيدال... وهناك من العلماء الريفيين من اتجه نحو فاس للدراسة في جامع القرويين، أو يمم شطر الجزائر وتونس والأزهر الشريف لنهل المعارف، والتعمق في علوم الدين وعلوم الآلة.

وبعد أن عرفت منطقة الريف نوعا من الانتعاش الفكري والثقافي والاقتصادي والاجتماعي أثناء تواجد المسلمين في الأندلس، وذلك بسبب كونها محورا تجاريا يربط الشمال بالجنوب، إلا أن بسقوط الممالك الأندلسية، وتغلغل المستعمر في مليلية وسبتة، عادت منطقة الريف إلى عزلتها وانطوائها. ولولا بعض المراكز الحضارية التي تطل عليها هذه المنطقة كفاس وتطوان وطنجة، لكان الريفيون من عداد الموتى.

ولم تعرف منطقة الريف المدارس الحرة بنفس الكثافة التي عرفتها المناطق الأخرى إبان الاستعمار، ولم ينتشر التعليم بشكل كبير. بل لم يترك الإسبان بنية تحتية صالحة للإقلاع الحضاري والاقتصادي والثقافي والاجتماعي. ولم يكن هناك بعد الاستقلال سوى دور الشباب والرياضة التي قامت بدور فعال في تنشيط المنطقة رياضيا وثقافيا وفنيا. وفي إطار هذه الوضعية المزرية والحالة المأساوية يتساءل الباحث: كيف يمكن الحديث عن تنمية للمسرح في الريف؟

يرى الحسين القمري في النقطة التي خصصها لعلاقة الريف بالمسرح قديما وحديثا أن الأمازيغ عرفوا المسرح قديما مع الرومان، والذين اهتموا كثيرا ببناء الملاعب والمسارح في وليلي ولكسوس وطنجة، وثمة كتاب مسرحيون أمازيغ مثل: أبوليوس الذي كتب:"**الحمار الذهبي**" باللاتينية.

ومع دخول الإسلام، انقطع الأمازيغ إلى العبادة والجهاد في سبيل الله، فانشغلوا بالدين الجديد، ثم تخلوا عن المسرح؛ نظرا لموقف الإسلام الواضح من التمثيل والتشكيل والتشخيص والغناء.

ولم يعرف الأمازيغ المسرح بالمفهوم اليوناني على غرار العرب؛ لأن العرب لا يمكن لهم أن يتصوروا صراعا تراجيديا بين الإنسان والله والقدر كما يشير إلى ذلك الدكتور محمد عزيزة في كتابه:" **الإسلام والمسرح**". ولم يعرف العرب المسرح إلا مع محاولات يعقوب

صنوع وأبي خليل القباني ومارون النقاش. ولم يعرف المغرب بدوره المسرح إلا مع قدوم مجموعة من الفرق المصرية إلى المغرب كفرقة محمد عز الدين التي قدمت مسرحية صلاح الدين الأيوبي، وتأسيس مسرح سيريفانتيس بطنجة سنة 1912م. بيد أن البداية الحقيقية للمسرح المغربي كانت في سنة 1923 مع مسرحية "**صلاح الدين الأيوبي**" التي قدمتها جمعية قدماء تلاميذ مولاي إدريس بفاس .

أما منطقة الريف فلم تعرف المسرح حسب الحسين القمري إلا في سنوات الستين بفضل مجموعة من الفرق المسرحية الوطنية التي زارت المنطقة، وإن كان الواقع الحقيقي أن الريفيين عرفوا المسرح منذ سنة 1956م ، وذلك عندما قدم كل من عبد الله عاصم وسعيد الجراري مسرحية بمدينة الدريوش حول عودة محمد الخامس إلى البلاد بعد منفاه.

ومن أهم الفعاليات التي ساهمت في تنشيط المسرح بمنطقة الريف، نذكر: فرقة الحسيمة التي أسسها بعض الموظفين الغيورين على الفعل المسرحي :" واستطاعت الحصول على إحدى جوائز مسرح الهواة ، ثم فرقة المشعل المسرحي بالناظور التي قامت ببعض المحاولات ما لبثت تحت ضغط الإمكانيات أن انقطع نشاطها ، واختفى نهائيا بعد أن هاجر أهم كوادرها إلى أوربا للعمل.

غير أن قطع الصلة بالمسرح على مستوى الممارسة المحلية لا يعني أن أبناء الريف لا يساهمون في المسرح المغربي، فكثير من الأسماء التي أثرت العمل المسرحي، وساهمت في تأسيسه من منطقة الريف (عبد الصمد الكنفاوي- عبد الكريم برشيد- وآخرون)."[1]

هذا، ويرى الحسين القمري أن جميع الباحثين الذين اهتموا بالأشكال ماقبل مسرحية أو الفرجات الشعبية، قد ركزوا على الكثير من الظواهر الاحتفالية، مثل: سلطان الطلبة، وعبيدات الرما، وسيدي الكتفي، والحلقة، في حين أهملوا الظواهر الفرجوية المعروفة في منطقة الريف. وتنحصر هذه الفرجات الشعبية الريفية في: حفلة باشيخ التي تعرف في المناطق الأخرى بسونا أو ما يسمى أيضا ببوجلود(تقمص جلود الحيوانات)، وظاهرة الزفانة أو ما يسمى بإمذيازان(مغنون بوهيميون ينتقلون بين أرجاء منطقة الريف)، وحفلة العرس في الريف المتعلقة بمشهد مولاي السلطان وسبحان الخالق(طقوس الرازيق)، والعنصرة(فرجة احتفالية تقام بعد موسم الحصاد وجمع المحصول تستوجب احتفالا دراميا كبيرا)، وظاهرة اللامة (حفلة تقام كل سنة حول ضريح الولي الصالح ، مثل : لامة ضريح الولي المرابطي" علي الحساني" بسلوان).

---

(1) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، ص:136؛

ولكن على الرغم من هذه الأشكال الفرجوية الشعبية الدرامية، فإن تنمية المسرح:" لا تقتصر على جانبها الفطري ، بل إن هذه التنمية لابد لها أن ترتبط بالنهوض بالمسرح في مجموع الوطن المغربي بإشاعة الوعي بالدور الهام للثقافة بصفة عامة لدى المجتمع، وبناء معهد للفنون المسرحية في منطقة ما بالريف وتشجيع الفرق المحلية...وإشعار المجالس المنتخبة بضرورة الاهتمام وخدمة الثقافة ومن بينها المسرح، وحثها على تشييد قاعة للمسرح في كل مدينة على الأقل. ولعل هذه الخطة لن تكون في المستوى المطلوب إلا إذا ارتبطت بتربية الأجيال على الإقبال على المسرح بدءا من المدرسة إلى الجامعة. ذلك، لأن هذه الخطة هي الكيفية وحدها بغرس قيم الحضارة والشخصية المغربية في رجال المستقبل، وصيانتهم من الاستلاب وتقليد الغرب تقليدا أعمى ، خاصة وأن الريف هو واجهة المغرب على أوربا والحارس لشواطئه على مر العصور."[1]

هذه هي أهم الأفكار التي تضمنها المقال الأول، والتي تعطينا نظرة عامة حول وضعية المسرح بمنطقة الريف وتاريخه الطويل. فماذا- إذاً - عن المقال الثاني؟

المقال الثاني: المسرح الأمازيغي: إشكالية التأسيس:

ينطلق الحسين القمري، في مقاله " **المسرح الأمازيغي: إشكالية التأسيس**" الذي خصصه للمسرح الأمازيغي الحديث والمعاصر ، من ثلاث نقط أساسية، وهي: نسب المسرح الأمازيغي، وتأطير المسرح الأمازيغي والعمل الجمعوي،والمجال الحيوي للمسرح الأمازيغي.

يرى الحسن القمري أنه من الضروري للمسرح الأمازيغي الحديث والمعاصر ليثبت وجوده وكينونته أن ينفتح على الدائرة الكونية، وذلك عبر الاطلاع على التجارب المسرحية العالمية الإغريقية والغربية والأفريقية والشرقية وملاحم أمريكا اللاتينية ، وأن يتعرف قواعد وقوانين الدراما الأرسطية المعروفة للجميع. ولابد لهذا المسرح أن ينفتح على المسرح العربي منذ مارون النقاش عبر توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس، والاطلاع على المسرح المغربي في مراحل ضعفه وقوته، والانفتاح على مشاكله والمثبطات التي يعيشها. فالمسرح الأمازيغي جزء من المسرح المغربي، يتأثر بسياسة السلطة سلبا وإيجابا.

ويحث الكاتب على مستوى الدائرة الأمازيغية أن ينتقل المسرحيون من الشفوية إلى الكتابة والتدوين، وجمع التراث الأمازيغي، وإنشاء فرق وخلايا لجمع الموروث الشفوي والكتابي إن كان موجودا، مع ضرورة إحياء اللغة الأمازيغية ، والدفاع عنها بطريقة علمية، وذلك

(1) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، ص:144؛

بإيجاد قاموس صالح وجامع لكل المصطلحات التي تخص المسرح كتابة وإخراجا وتأثيثا ونقدا. ومن ثم، فعلى رجال المسرح الأمازيغي المؤسسين:" أن ينكبوا على تكوين الخلايا واللجن ومجموعات البحث لإيجاد الحلول، ولن يتأتى ذلك إلا إذا تضافرت جهود الكتاب والأنتروبولوجيين واللسانيين والنقاد واللغويين. إذ لا يمكن للمسرح الأمازيغي أن ينشأ حقيقة إلا في إطار مشروع ثقافي أمازيغي متكامل."[1]

ولا يمكن للمسرح الأمازيغي أن يقدم خدماته التثقيفية والتنشيطية إلا في حضن العمل الجمعوي، وذلك باتباع مجموعة من الخطوات الإجرائية :

1. تكوين فرق مسرحية منضبطة للتداريب اليومية؛
2. تكوين مجموعات البحث في التراث والنصوص؛
3. تكوين لجن القراءة والاقتباس وترجمة النصوص العالمية والمغربية والعربية إذا كانت النصوص المكتوبة أصلا بالأمازيغية مازالت دون المستوى المطلوب؛
4. الاهتمام بالجانب التقني في الديكور والإنارة واللباس والسينوغرافيا ، وذلك بالاستعانة بالخبراء في هذا الميدان؛
5. الاهتمام بالجانب النظري للمنخرطين ، فالكاتب والممثل والمخرج الذي لم يطلع على المسرح العالمي والمغربي والوطني لا يمكنه أن يعطي عطاء جيدا؛
6. تنظيم حلقات دراسية مستمرة وأيام تدريبية للأطر المسرحية بتنسيق مع الكفاءات والفعاليات الوطنية تستهدف تكوين الممثل(التعبير الجسدي)؛
7. إيجاد قنوات للمشاركة في التداريب الوطنية والانخراط في الاتحادات الجهوية للفرق المسرحية قصد الاستفادة من تجارب الفرق المسرحية المعروفة وطنيا.[2]

وبعد ذلك، ينتقل الكاتب إلى الفضاء الحيوي الخاص بانتعاش المسرحى الأمازيغي ، فأشار إلى مجموعة من الملامح لذلك الفضاء:

1. انعدام سياسة ثقافية تستجيب لحاجيات الجماهير، وتنطلق من القناعة بجدوى العامل الثقافي في تنمية الإنسان المغربي؛
2. التراجع الخطير عن إطلاق الحريات العامة وحرية التعبير بصفة عامة.
3. الإمعان في تجاهل مطالب التجهيز الثقافي وإهمال الموجود منها على ضآلته ؛

(1) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: إشكاليات وتجليات ثقافية في الريف، ص:144؛
(2) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: نفس المرجع، ص:150؛

4. انعدام حظوظ إمكانيات طبع الكتاب المغربي عامة، والأمازيغي خاصة. ومكن شأن هذا الواقع أن يؤدي إلى انعدام فرص الاطلاع على النصوص المكتوبة. وترويجها لتوفير فرص المثاقفة، وتبادل الخبرة في الكتابة بين المهتمين، وإيجاد ربرتوار المسرح الأمازيغي في النهاية.

5. غلبة الحماس والمبادرة العاطفية على العمل الجمعوي، دون التسلح بأساليب وخطط دقيقة تعتمد على الدراسة والتكوين، وفهم آليات العمل الثقافي عامة والمسرح خاصة، الأمر الذي يؤدي بالمنخرطين إلى فقدان الحماس عندما يجدون أنفسهم لا يتلقون ما يلزم من الخبرة لمواصلة العطاء، ويكتشفون الهوة بين الحماس المجرد والتأهيل العلمي. وهذا ينعكس على فعاليتهم واستمراريتهم.[1]

وبعد أن حدد الحسين القمري مجموعة من العراقيل التي تقيد انطلاقة المسرح الأمازيغي، وتشل طاقته، وتحد من نشاطه وانتعاشه، انتقل إلى تقديم مجموعة من الحلول الناجعة، وذلك لتحقيق تنمية مسرحية أمازيغية شاملة. وفي هذا الصدد يقول الحسين القمري:"إن هذا الواقع حسب ما حددناه من ملامح يكبح انطلاقة المسرح الأمازيغي كما نريده أن يكون، ومن الأجدى أن يتفطن رواد الفرق المسرحية إلى هذا الواقع المزري ويحاولون تجاوزه، بربط المشروع الثقافي للمسرح الأمازيغي بالحركة الثقافية والديمقراطية فيما بينهم، ويعملون على تقوية اتحادات الجمعيات لرفض مطالبهم. مع اجتناب التشرذم ومنطق الإقصاء، فبهذا وحده يواجهون الإقصاء الذي تتعرض له الثقافة الوطنية التي ينبغي أن يكون المسرح الأمازيغي جزءا لا يتجزأ منها.

أيها الأصدقاء! إن المسرح الأمازيغي الذي قدم لنا شهادة الميلاد في أيامه الأولى - يضيف الحسين القمري- ليس محكوما عليه بالبقاء سنوات في مرحلة الضياع والتجريب السلبي. إذا ما وضع رجاله خططا محكمة للنهوض به. خاصة وأنه سيجد المجال الحيوي في الملايين من أبناء شعبنا الذين سيفهمونه لأنه سيخاطبهم بلغة ليست بعيدة عنهم شكلا ومضمونا على أن يبقى هذا المسرح جزءا من ثقافتنا الوطنية التي نريدها ثقافة تحريرية تغني الهوية الوطنية، وتفتح لها آفاق التطور والازدهار. إنها حتمية لاشك فيها وما نرجوه هو ألا تطول سنوات المخاض."[2]

وهكذا، يختم الحسين القمري مقاله الذي شارك به في ندوة :" **الأيام الأولى للمسرح الأمازيغي**" التي نظمتها جمعية النهضة الثقافية بالناظور، وذلك لفهم واقع المسرح الأمازيغي الحديث والمعاصر، وتحديد آفاقه المستقبلية الممكنة والمحتملة.

---

(1) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: نفس المرجع، ص:150-151؛

(2) الحسين القمري، وعبد الله شريق، ومحمد أقضاض: نفس المرجع، ص:151-152؛

استنتــاج:

وخلاصة القول: ذلكم – إذاً– هو الأستاذ الحسين القمري الذي كان هو المؤسس الحقيقي للمسرح العربي والأمازيغي بمنطقة الريف تنظيرا وممارسة وإبداعا. فقد ألف هذا المثقف العضوي الكثير من المسرحيات للكبار والصغار على حد سواء. فساهم بكل جدية في إثراء المسرح المدرسي ، وإغناء مسرح الأطفال كتابة وتوجيها وإرشادا وتشجيعا وتقويما. كما كان علما ثقافيا بارزا في مدينة الناظور، وشخصية محترمة في لجان التحكيم المسرحية إلى جانب كبار المسرحيين المغاربة، وكان له أيضا حضور مشرف في منطقة الريف باعتباره من المؤسسين الحقيقيين لفرع اتحاد كتاب المغرب إلى جانب عبد الله شريق ومحمد أقضاض .

علاوة على ذلك، فكان للحسين القمري في منطقة الريف إشعاع إبداعي متنور، وعطاء مسرحي مثمر ، وكانت له كذلك إسهامات جلى في تنشيط الحركة الثقافية والمسرحية بمدينة الناظور. ولا ننسى أن نقول كذلك بأن الحسين القمري كان له الفضل الأكبر في تكوين مجموعة من المخرجين البارزين، ونذكر مثالا واحدا كان نبراسا حقيقيا لكل شباب المدينة في مجال التأطير المسرحي، ألا وهو : الأستاذ المخرج فخر الدين العمراني الذي أغنى ريبرتوار المسرح الأمازيغي بمجموعة من مسرحياته الرائعة والموفقة كمسرحية" **أرياز ن–وورغ/ رجل من ذهب**"، ومسرحية "**عارماس**"، ومسرحية:"**نشين سا/ نحن من هنا**".

توصيـــات النـــدوة

يوصي الحاضرون في ندوة :الذاكرة والتخييل في الأدب الأمازيغي" التي نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بدعم من المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، في مدينة الحسيمة، يومي 02 و03 يوليوز 2010، أن يتم ترسيم هذه الندوة لتكون سنوية، تعقد بين شهري يونيو ويوليوز بنفس المدينة، وأن تتوسع لتمتد التظاهرة فتكون أسبوعية تلقى فيها عروض علمية حول ظواهر وقضايا أدبية أمازيغية وتقرأ فيها نصوص إبداعية في الشعر والقصة وتنظم فيها عروض مسرحية وموسيقية، وتتخذ تدريجيا طابعا دوليا. وحسب مشاريع برامجها لابد من رفع قيمتها المادية قصد تغطية الحاجيات والضروريات المطلوبة لذلك.

يوصي الحاضرون في ندوة "الذاكرة والتخييل في الأدب الأمازيغي"، التي نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بدعم من المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، في مدينة الحسيمة، يومي 02 و03 يوليوز 2010، أن يقوم اتحاد كتاب المغرب بتنظيم ندوتين موازيتين لندوة الحسيمة حول الثقافة الأمازيغية، بشراكة مع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، تنظيما سنويا في إحدى المدن الصغيرة بجنوب المغرب، وأخرى بوسط المغرب، يتم انتقاء المدينتين من بين المدن التي نادرا ما ترى نشاطا ثقافيا أو تعيش تظاهرة وطنية وازنة، وحين يتم اختيار المدينتين يحدد تاريخهما والمجال الثقافي الذي تنظم التظاهرة حوله حسب خصوصيات المنطقة.

يوصي الحاضرون في ندوة :الذاكرة والتخييل في الأدب الأمازيغي" التي نظمها المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب بدعم من المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، في مدينة الحسيمة، يومي 02 و03 يوليوز 2010، بأن يسهم اتحاد كتاب المغرب، بدعم من المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، في نشر الأبحاث والدراسات حول الثقافة الأمازيغية للباحثين الذين لم يسبق لهم أن نشروا بحوثهم ودراساتهم قصد مزيد من التشجيع على البحث العلمي في هذه الثقافة، وتوسيع رقعة النشر بالمغرب...

لذلك يطلب الحاضرون أن يرفع المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية دعمه المادي لاتحاد كتاب المغرب، الطرف المنظم، حسب ما يتطلبه البرنامج المقترح في كل نشاط وتظاهرة.

Quelqu'un parmi eux a conseillé ssi Brahim en ces quelques mots : « moi, je ne peux te dire que ce qu'a dit la brebis à la chèvre : »

- ♦ une forme libre : le proverbe est inséré dans les passages textuels sans éléments introductifs, ni signes typographiques. (guillemets, italique). A titre d'exemple

(4) *mqqar iga uzrur ġ willi ttininin* ***argaz ur ar yalla****, yufa d ixf nes* (…) p. 39

Même si Azrur fait partie de ceux qui disent que l'homme ne pleure pas.

L'auteur n'emprunte parfois du proverbe que sa structure formelle pour y insérer le contenu qu'il veut transmettre et dans ce cas, nous avons affaire à un type d'énoncé dont l'objectif est de faire avancer le récit :

(5) *Ini awal n tidt a yad a ssi Brahim ! maš aġruš n ṭṭelba ur bahra iġezzif, ur ar n ikkat afella !!* p. 28

Il s'agit de la vérité ô ssi Brahim ! Mais le fouet du maître d'école n'est pas assez long.

Dans (5), le proverbe perd son trait d'énoncé autonome et se trouve intégré comme une composante de l'énoncé romanesque. L'auteur relativise la vérité proverbiale et un sens ironique à l'égard de cette vérité se dégage de cet exemple.

Etant considérés comme des énoncés « like-law », ils sont utilisés dans le roman pour renforcer le discours des personnages ; d'où la fonction argumentative qui leur est attachée dans la tradition orale. A cet effet, la plupart des proverbes dans l'œuvre sont introduits par le connecteur argumentatif : *ašku* « parce que » :

(6) *Ašku ikti d i sar ttinin: « wanna illan ġ tillas, ur ar istay ger iġarasen »* p.5

Parce qu'il s'est rappelé le proverbe : « ceux qui sont dans les ténèbres ne distinguent pas les voies »

(7) *Ašku ar ttinin midden: "ur d taġensit ad ittinin jjig, willi issenen tujjut nes, tssusemten, ad t ittinin! »* pp.5-6

Parce que les gens dissent: « le basilic ne dit pas : je sens bon ! »

Conclusion

A travers cet essai, nous avons tenté de relever quelques aspects saillants de la modernité dans la littérature amazighe moderne et de confirmer par la même occasion le rattachement de cette littérature à sa source traditionnelle, l'oralité, qui l'alimente et la retravaille. L'exemple étudié montre les liens étroits entre l'oralité et l'écriture romanesque et l'usage de celle là au service de celle-ci.

Dans *Tawargit d imik*, le proverbe occupe une place primordiale puisqu’on en dénombre une vingtaine dans le recueil. Comment ces formes fonctionnent-elles dans cet écrit ?

La lecture des différents chapitres qui sont au nombre de 15 amènent à constater une certaine interaction entre l’écrit et l’oral : l’action est située à la campagne, lieu de la culture traditionnelle ; d’où l’emploi du proverbe qui vise à transmettre l’univers mental du peuple. Mais dans la campagne, deux espaces se confrontent : celui de l’érudition, i.e. celui du discours écrit, bien préparé et transmis, c’est l’espace de la prière et de la prêche religieuse, *Timzgid*. L’autre espace est celui de l’oral marqué par la spontanéité et l’improvisation, c’est l’espace du chant et de la danse, *Asays*.

Dans ce cadre spatial sillonné par la présence des deux cultures, sous quelle forme apparaît le proverbe et comment agit-il ?

Le proverbe est l’un des genres littéraires les plus attachés à l’oralité : Crée et utilisé oralement, l’un des traits de son oralité est son caractère anonyme traduit par la formule *nnan willi zrinin* « les ancêtres ont dit ».

Chez Akounad, il apparaît sous deux formes :

♦ une forme introductive propre à l’énoncé proverbial et qui lui est attaché dans toute énonciation propre au contexte de l’oralité. Cette forme se traduit textuellement à travers les deux plans suivants :

- le plan scriptural : l’italique et les guillemets
- le plan de l’énonciation : la présence de formules introductives :

❒ *ar ttinin*

❒ *ar yadlli ttinin*

❒ *ar ittawnna*

❒ *ar ttinin willi zrinin*

Il est à constater aussi que la formule introductive *ar ttinin* sert à introduire des formules stéréotypiques non proverbiales.

Cette forme citationnelle est la plus courante dans le roman, ce qui montre le souci de l’auteur de marquer dans ce cas une certaine distanciation par rapport au type de discours populaire qui incite à la soumission, à la paresse et à l’idiotie comme en témoigne l’exemple suivant :

(3) *yan yaden gisen ur n izri is inna i ssi Brahim : « nekki ur zmerg ad ak iniġ amer aylli s tenna tili i taġatt : tibi d usunfu ! »* p. 18

(2) *Taguri irufan iqqand*
Atnġ irafan (Azaykou, Timitar)

Un mot assoiffé se doit
D'engloutir la soif

Après ces deux vers, le poète a intentionnellement laissé le reste de la page vide pour mettre en évidence l'idée de « soif ». Le poète lui-même a déclaré que la dimension spatiale a autant de signification que la charge sémantique et connotative des unités linguistiques[1]. Généralement, une page blanche sert à l'écriture « tout ce blanc qu'il fallait noircir » (H. Nizet, 1993 : 275)[2] ; or, lorsqu'un écrivain laisse une page ou une partie de la page vide, c'est pour une visée précise. Pour Azaykou, le blanc véhicule l'idée de soif et de silence : thèmes marquant dans *Timitar*. Une page blanche est une page silencieuse : dire le silence en se taisant ou en laissant une page ou une partie de la page vide.

c. La thématique

La production littéraire amazighe développe différents thèmes : l'errance, l'émigration, les valeurs sociales,… cependant, le thème de l'identité prédomine et se retrouve presque dans tous les écrits aussi bien poétiques que romanesques à telle enseigne qu'on peut qualifier cette production de « littérature de l'identité ».

Depuis *Timitar* de Azaykou jusqu'aux réalisations les plus récentes, *igdad n wihran* « les oiseaux d' Oran »de Bouyaakoubi, le thème de l'identité revient sans cesse et marque par son empreinte le champ thématique des œuvres.

Ce thème se manifeste à travers un vocabulaire chargé sémantiquement de connotations renvoyant à des préoccupations existentielles et militantes.

Il est à noter toutefois que malgré le souci des auteurs modernes d'inscrire leurs créations dans le contexte universel et moderne, celles-ci restent toujours attachées à cette mémoire collective et à cette tradition orale que l'auteur gère et qui nourrit sa création.

2. Les marques de l'oralité (cas étudié : *Tawargit d imik* de Med Akounad)

La littérature amazighe écrite est globalement sillonnée par des « traces de l'oralité » qui traversent sans cesse l'œuvre littéraire. Celle-ci tente d'exploiter cette tradition orale pour l'introduire dans l'institution de l'écrit. L'écriture se rattache ainsi à ce « leg » culturel, identitaire que l'écrivain gère et qui nourrit sa création.

---

(1) Cité dans El Moujahid, « L'expression de l'identité dans la poésie berbère moderne » in *Identité culturelle au Maghreb*, 1991, Publication de la FLSH, Rabat

(2) H. Nizet, *Les Béotiens*, 1993, rééd. Académie royale de la langue et de la littérature française.

a. Création littéraire et aménagement linguistique

Les auteurs qui s'inscrivent dans la lignée de la littérature écrite moderne s'illustrent par leur engagement dans la modernisation du lexique et le renouveau des structures de la langue. Les textes de Azaykou, Id Belqasem et Akounad constituent à ce titre des exemples typiques qui soulèvent inévitablement la question de l'aménagement du statut de la langue. En effet, l'analyse de ces textes révèle un ensemble de caractéristiques linguistiques spécifiques qui différencient ce discours écrit du discours oral.

L'expérience d'Azaykou met en valeur un effort drastique au niveau de la recherche des structures syntaxiques qui rompent avec la tendance traditionnelle marquée par des formes syntaxiques propre à l'oral. Dans le souci d'épurer la langue, Azaykou évite les emprunts et puise dans le fond lexico-culturel amazigh afin de réactualiser des termes qui risquent de tomber en désuétude. Dans ses deux recueils, *Timitar* et *Izmuln*, on trouve des termes tels *gam* « le passé » qui n'est attesté aujourd'hui que dans des expressions figées : *idgam* « la nuit passée » ; *gamlli* « l'instant passé » / « tout à l'heure ». Le même souci se retrouve chez Id Belkacem et Akounad. Ainsi, il est attesté chez le premier des termes qui relèvent du domaine juridique étant donné son engagement en tant que juriste dans la promotion de la langue : *imadan* « les peuples » ; *taġdemt* « la justice », *afra* « la paix ». Dans *Tawargit d imik*, Akounad fait appel à toutes les variétés dialectales de l'Amazighe pour enrichir son vocabulaire et pour toucher le plus de lecteurs. A maintes reprises, l'auteur évite d'utiliser le lexique de son parler et emprunte des termes à d'autres parlers, du Maroc central, de la Kabyle et des Touareg :

(1)	*Taddart / tigmmi*	« maison »
	Tamṭṭut / tamġart	« femme »
	Tamurt / tamaziġt	« pays »
	Izmer / izdur	« pouvoir »
	Taġnsit / lhbaq	« basilic »
	Tisit / lemri	« le miroir »

b. L'espace textuel

Dans leurs pratiques scripturaires, certains poètes ont essayé de travailler l'espace de leurs textes à travers une disposition spécifique des mots et des phrases sur la feuille. Ce qui renvoie bien sûr à l'expression de la modernité dans la poésie contemporaine mondiale. Azaykou utilise cette technique à des fins sémantiques puisque la gestion de l'espace textuel sert à corroborer l'idée véhiculée par les mots et les phrases. Dans le poème « Awal » publié dans *Timitar*, le poète utilise « le blanc » pour renforcer l'idée de la soif dont souffre le mot ou la langue amazighe ; ainsi, dans la page 6, on lit :

Les aspects de l'oralité dans littérature amazighe moderne

✍ Mohamed Sguenfle

Introduction

Depuis quelques décennies (à partir des années 70), le champ littéraire marocain a été marqué par l'émergence d'une littérature écrite amazighe qualifiée de moderne qui s'est développée essentiellement dans les milieux urbains. On assiste à la publication de plusieurs recueils - poétiques ou romanesques- édités en caractère latin, arabe et tout récemment en tifinagh. Cette production qui se développe de nos jours *in crescendo* marque une nette évolution dans la littérature amazighe. En effet, outre le passage de l'oral à l'écrit qui est perçu comme un acte de revendication de l'identité amazighe, l'évolution de cette littérature se manifeste à travers les points suivants :

- ♦ l'instauration des notions d'auteur et de lecteur à la place de producteur et de récepteur
- ♦ Cette littérature est produite par des intellectuels : des enseignants, des avocats, …
- ♦ Elle est loin d'être un phénomène de masse puisqu'elle s'adresse à un public restreint. Ce qui entraîne actuellement le problème du lectorat.

Le domaine tachelhit a été marqué ces trois dernières décennies per une production écrite substantielle avec notamment Moustaoui, Idbelkacem, Azaykou, Akounad, etc.

Dans cette communication, je vais tenter d'évaluer l'expérience de ces trois auteurs en articulant mon intervention autour des deux questions suivantes :

- ♦ Quelles sont les traces textuelles de fond et de forme qui marquent ce renouveau créatif au niveau de la littérature amazighe ?
- ♦ Parmi ces traces textuelles, on relève la présence d'éléments d'oralité. Comment ces derniers sont-ils intégrés dans le cadre nouveau qu'est l'écrit ?

1. La littérature amazighe écrite et le souci de modernisation

A la lecture des textes littéraires amazighs de cette génération d'auteurs dont fait partie Mostaoui, Azaykou et Akounad, on constate bel et bien un réel souci d'inscrire cette littérature dans le contexte moderne et universel à travers un travail profond sur la langue au niveau lexical et stylistique.

Et c'est encore non sans cinglante ironie que la poésie amazighe incite les régiments de soldats allemands à aller au front, sinon le poète s'alliera lui-même aux républicains [rouges] qui veulent gouverner leurs pays sans entremise étrangère.

Avancez, allemands, sinon, au front j'irai à votre place

Les rouges «échevelés/hirsutes/aux longs cheveux»/ désirent gouverner [leur pays] seuls[(1)]

Se rendant subitement compte de tout le tragique du nombre de morts parmi les enfants du Rif, le poète s'adressera aux mères et aux épouses, les incitant à plus d'endurance dans l'épreuve, impuissantes qu'elles étaient face à l'inéluctable, et devant le sort qui s'acharnait sur ses malheureux, tombés sur un champ d'honneur qui n'était pas le leur et pour une cause qui n'était pas la leur.

Ceins-toi et serre très fort ta ceinture

Celui qui est parti à Madrid, jamais ne réapparaîtra ;

Parfois, pris de quelque indulgence pour de jeunes femmes qui espéraient le retour de leurs fiancés, avec l'obole qui permettrait leur dot et leur union, le poète essaiera d'alléger un peu leur peine:

Gardez espoir, ô jeunes femmes

Les nouvelles sont bonnes, qui viennent de l'Espagne

Mais l'amère vérité ne tardait pas à se faire jour, venant de ceux des invalides et blessés de guerre qui revenaient à la tribu, et annonçaient la funèbre nouvelle qu'il n'y avait aucun survivant parmi les forces armées ; seuls restaient quelques blessés et qui devenaient un poids à la charge des leurs

Le navire partit, la frégate accosta

Ma mère ! Plus aucun numéro.[(2)]

---

(1) Le lecteur pourrait ne pas voir dans les encouragements du poète cette sorte de dérision qu›y met le poète, contre ceux qui voulaient assujettir les citoyens qui combattaient pour libérer leur pays du joug de la dictature franquiste qui empruntait la même voie que le nazisme hitlérien.

(2) Plus de numéros signifie que tous les soldats sont morts.

Voilà ce qu'a été la guerre civile, et voilà ce qu'elle a juste fait : emporter les fils du Rif et ne les rendre que morts ou estropiés.

Une autre femme se lamentait et pleurait la mort d'un mari ou un bien-aimé, tombé sous les feux de la guerre, la vie n'était plus que ténèbres et désespoir après que son prince charmant ait traversé la mer pour l'inconnu:

Quelle déveine ma mère!

D'entre mes mains, ɛisa a été ravi

ɛisa, dans ce conteste, est en fait un nom pour tout mari, bien-aimé ou amoureux. La femme rifaine désigne rarement nommément celui dont elle parle dans la poésie. Il est juste un symbole pour les compagnons de ces femmes.

Un autre aspect de cette tragédie réside dans l'intensité de cette guerre et ses atrocités, entendu que les poètes avaient conscience et connaissance des effectifs considérables des deux belligérants (les républicains et les alliés de la dictature franquiste). C'est ainsi que de nombreuses descriptions étaient les témoins de la violence des combats des deux camps.

Les obus de verre espagnols écrasaient, détruisaient,

Emportaient les roumis, emportaient les musulmans.

Autant les poètes avaient conscience des armes de destruction utilisées dans cette guerre, autant ils avaient conscience que le nazisme hitlérien était derrière cette guerre à travers l'aide et l'assistance qu'il apportait au franquisme. La poésie se fait l'écho des critiques adressées et de la condamnation des allemands pour leur aide au mouvement franquiste qui a affamé le Rif et a poussé ses fils, contraints et forcés, dans une guerre qui ne le concernait pas, tantôt sous la menace, tantôt avec des promesses :

Allemands, Allemands, descendance de vache

A cause de vous, nous léchons les bouteilles[1].

Cette présence significative des allemands était manifeste à travers les marchandises allemandes dans les souks du Rif au moment de la guerre, en particulier le sucre rouge que l'Allemagne fournissait aux régions du Nord marocain. Certains survivants de cette époque se souviennent encore de ce sucre de couleur brique. La poésie, non sans ironie enveloppée de quelque compassion pour les victimes des républicains, a fait de ce sucre un jus de leur sang :

Ce sucre rouge, c'est des rouges [nationalistes] le sang

Et c'est aux marocains que les allemands le font boire.

---

(1) Le terme exact est « embrasser la bouteille, mettre ses lèvres à même le goulot » en quête de la moindre goutte. Ceci est pour mieux exprimer l'extrême indigence des gens et la famine qui sévissait.

L'un a perdu sa main, l'autre son pied,

Invalides, voilà ce qu'a fait de nous l'abjecte Espagne.

Le contraste était tellement flagrant entre ce portrait, criard de vérité, et cette autre image, dressée par les suppôts du dictateur Franco, qayd et šyux qui faisaient miroiter aux enfants du Rif les merveilles d'un voyage par delà les mers, que c'en était presque une belle promenade en Espagne. Certains survivants de cette époque se souviennent encore d'un ancien commandant de la colonisation espagnole qui haranguait les foules dans les souks hebdomadaires dans la région de Nador:

« *L'Espagne offre immédiatement 100 pesetas à tout engagé qui prendrait une arme pour la servir, et appuierait sur la détente.* »

De quelle détente parlait ce recruteur pour l'armée espagnole? Une mort certaine contre 100 pesetas, ou au moins la perte d'un membre de son corps si ce n'est pas l'infirmité pour le restant de sa vie.

La valeur documentaire de cette poésie est aussi avérée grâce à certaines indications et certains récits d'événements survenus et la citation des noms de personnalités ayant participé à cette guerre, qui y ont survécu mais sont restés infirmes toute leur vie durant. Certains parmi eux, témoins vivants de cette époque continuent de longer le mur du Consulat d'Espagne à Nador, au début de chaque mois à attendre un maigre salaire, contrepartie de la perte d'un membre de leurs corps dans cette guerre. Observons cette image, narrée dans ce distique, d'une ambulance qui ramenait les blessés marocains du port de Melilla:

Voici la rouge ambulance qui ramène nos blessés

Et Laaboudi et l'infirme ɛmer.

Peu importe l'identité de ɛmer le boiteux ou Laaboudi, l'essentiel ici est qu'ils aient réellement existé, qu'ils aient toute leur vie figuré sur la liste des invalides de la guerre civile espagnole ; témoins survivants d'une guerre qui a emporté de nombreux autres, morts ou disparus comme nous le signalions tantôt.

Les poètes se sont d'abord fait les interprètes des veuves, des orphelins et des mères inconsolables, du tragique tribut qu'ils ont consenti à cette émigration. Les larmes de ces femmes ne sont pas moins chaudes que celles versées par Al xansa' pour la perte de ses deux frères et sa famille à la guerre. Mais, si cette dernière a pleuré les siens, morts dans le champ de bataille pour la gloire et l'honneur de la tribu ou de la foi, la femme du Rif a pleuré les siens, abusés et conduits à une sale guerre qui ne les concernait ni ne leur était d'aucun profit.

Y a-t-il plus cruel que ce dont à Malaga, l'Espagne s'est rendue coupable?

Elle a ravi tous les miens, et tous mes cousins

Voici en vers le message d'un émigré à sa mère où il s'enquiert de son état, et où il l'informe qu'il est toujours en vie mais avec une main et un pied en moins :

Vas dire à ma mère, si elle est toujours de ce monde, bonjour

Dis-lui que son fils, à la guerre, a perdu un pied et une main

Peu importe que son fils ait perdu un membre ou même les deux à la fois, le bonheur d'une mère, de savoir que son fils est encore en vie l'emportera sur tout le reste. Peu de ceux qui sont partis reviennent un jour, et ceux qui en réchappent reviennent rarement entiers.

Un autre poète fustige la femme d'un émigré, inconsciente qu'elle était de n'avoir pas pu mesurer les conséquences de la participation de son mari à une guerre dévastatrice. Il lui reprochait son peu de chagrin pour son mari resté sur le champ de bataille à se putréfier sans que personne ne se soucie pas même de l'ensevelir :

Ô femme du soldat, n'as-tu pas assez de tes galettes ?

Ton mari se putréfie en terre d'Espagne

Il en était de même de cette femme qui se goinfrait de raisins mielleux alors que son mari se décomposait sept jours durant sans trouver personne pour l'enterrer :

Ô femme du soldat, comment peux-tu savourer le raisin

Pendant que ton mari, depuis sept jours, n'a personne pour l'enterrer

Un autre poète décrivait la tragédie de l'émigré sur les lieux d'un combat qui battait son plein, qui ne connaissait aucun répit, pas même les jours de fête, ni même l'Aïd el kébir, qui réunissait d'habitude l'émigré aux siens dans la joie et le bonheur :

De quelle paix, de quelle quiétude jouissons-nous

Quand dans les rangs nous passons même les fêtes ?

Et comme en écho, la réponse des veuves à ces vers fuse comme un cri:

Qu'avons-nous à immoler le jour de l'Aïd el kébir sinon du mulet[(1)] *[poisson]?*

Quand nos soldats ont tous péri de la main des roumis

Et cet autre émigré qui envoie une lettre ouverte aux familles des autres émigrés pour leur annoncer que ceux qui ont échappé à la mort ont tout de même perdu un pied ou une main dans cette guerre terrible:

---

(1) Le mulet a une signification particulière à Nador, qui remonte aux temps où la crique perdait tellement d›eau quand les sables obturaient le canal qui amenait l›eau de la Méditerranée. Il était alors tellement facile de pêcher ce poisson même à la main. On racontait alors que les eaux s›étaient faites tellement rares pendant la guerre civile que les gens disaient que la mer a tari de chagrin pour les nombreux fils de la région qui ont péri en terre d›Espagne.

Incontestable vérité historique, celle des femmes qui retournaient la terre des champs dans l'espoir de trouver un bulbe d'arum pour nourrir leurs enfants, même si la plante est nocive et mortelle quand on ne maîtrise pas suffisamment la technique de sa cuisson. Et c'est ce que confirment les hommes et les femmes rifains encore en vie. Il est tout aussi avéré que le bulbe de la plante a fait beaucoup de victimes aussi bien des enfants en bas âge que des adultes, parmi la population qui ignorait son mode de cuisson et comment neutraliser la substance nocive qu'elle contient. Beaucoup de mères continuent d'ailleurs de dater la naissance de leurs enfants par l'année de l'arum. Les femmes de ces soldats émigrés se seraient-elles risquées à creuser le sol à la recherche d'une plante aussi nocive si la famine n'emportait pas plus de personnes que la guerre elle-même ?

Et le poète de narrer l'attente interminable de la femme, à espérer le retour du mari avec quelque nourriture, tout heureux, sautant de bonheur à rentrer avec un kilogramme de maïs tout gâté et abîmé par les vers et dont il ne restait plus que l'enveloppe :

Il est rentré, tout guilleret, le soldat
Heureux du maïs pourri qu'il apportait

La déception des femmes à constater ce que leurs maris leur ramenaient n'avait d'égal que la contrition des émigrés qui se rendaient finalement compte de la médiocrité de ce qu'ils rapportaient. C'est le cas de ce soldat qui, découvrant qu'il n'avait que du maïs gâté et du son que refuserait même une bête, ne pouvait que mesurer la violence de sa colère et de sa tristesse :

Il est revenu, le soldat, triste et amer
Il n'apportait qu'un kilo de maïs et du son qui tue

Comment croire encore que partir en guerre en Espagne c'est défendre l'Islam ou qu'émigrer serait de quelque intérêt pour la nation arabe, alors que ces soldats forcés ne possédaient même pas de quoi nourrir leurs enfants. Ils préféraient plutôt mourir à la guerre que mourir de faim.

3. Emigration : tragédie d'un départ forcé.

La poésie amazighe a toujours été de toutes les péripéties de l'émigration, par la description, par l'analyse, et a toujours été le lieu privilégié de l'expression du tragique destin de tous ceux qui partent. En effet, dès qu'éclata la guerre d'Espagne, des milliers d'émigrés marocains, lorsqu'ils ne se retrouvaient pas frappés de quelque handicap ou invalidité (beaucoup ont perdu un pied, une main ou les deux), revenaient dans un cercueil ou ne revenaient même pas.

2. *Raisons de l'engagement des jeunes rifains dans l'armée espagnole et de leur participation à la guerre*.

Il serait tout à fait erroné, fallacieux, trompeur et hypocrite que d'attribuer à ces jeunes rifains une quelconque volonté de participer à la guerre civile espagnole ou de combattre le régime républicain communiste, ou parce quelque intérêt national était en jeu ; pas plus que leur chemin pour la France ne passait par leur soutien aux républicains, ni dans le but de prêter main forte à la dictature du régime franquiste sous prétexte qu'il avait quelque complaisance pour l'Islam et les musulmans, ou parce Franco avait envoyé en pèlerinage une délégation de musulmans par amour pour l'Islam, ou qu'il portait particulièrement les musulmans dans son coeur comme il s'est plu à l'exprimer à cette délégation à son retour de la Mecque.

Il serait pure folie ou totale incrédulité de croire que Franco offrirait des roses aux marocains après la guerre. N'était-ce pas lui qui affama et tua les marocains trois décennies durant en plus de ce qu'il fit endurer à ses propres concitoyens ? Quoi de mieux pour connaître les raisons profondes et la vérité sur l'engagement des marocains aux côtés de Franco que des poèmes sur l'émigration forcée, que ceux, hommes ou femmes, qui ont vécu cette guerre, continuent de fredonner. C'est ainsi du récit d'un jeune homme, ayant décidé de s'engager dans l'armée franquiste, en demande la permission à sa mère, dans l'espoir d'obtenir deux galettes, l'une pour calmer sa faim et l'autre qu'il lui enverra d'Espagne :

Je te prie, mère, laisse-moi m'engager [dans l'armée]

Je me nourrirai d'une galette, et à toi j'enverrai une seconde

Ce récit montre, si besoin en était encore, la gravité de la situation du Rif, de la famine et de la désolation pendant la guerre civile. Ce jeune homme ne s'est engagé dans l'armée ni pour combattre le communisme, ni en défenseur de l'Islam, ni contre la France, mais seulement pour une bouchée de pain qui le sauverait lui, sa mère et les siens d'une mort certaine. Et c'est ce qu'exprime sans parabole ni symbole ce distique :

La femme du soldat creusait de son pied le sol

Point de pommes de terre, ce n'est que l'arum qu'elle cherchait

De même ce récit de la femme qui reproche son avarice à quelqu'un qui avait encore de l'orge et qui ne voulait lui faire la faveur ni de lui en offrir ni de lui en prêter, pas même juste assez pour atténuer le goût âcre de l'arum quand on en fait du pain :

Jamais je ne te pardonnerai, ô toi qui a de l'orge

Ma gorge est endolorie de l'âcreté de l'arum

Et, malgré la condensation de tout l'événement dans un seul distique, et malgré la sobriété et la concision du propos, il n'en reste pas moins qu'il reste chargé de sens profond, puisqu'il peint avec beaucoup de minutie l'état des recrues entraînés bien malgré eux, par milliers, et en un temps très court, à aller se battre au front, parfois même sans aucune expérience ni entraînement à la guerre. Ils ne sont décrits, dans cette poésie, que comme des enfants, qui se préparent à s'engager dans l'armée, sachant à l'avance, à quel sort ils sont destinés:

Les enfants entouraient le plateau à thé et chantaient

Nous partons pour mourir sur les terres d'Espagne

Cette conscience de ce qui les attendait n'était ni présage ni prophétie, mais seulement la réalité de ce qu'ils ont pu voir ou entendre du sort d'autres soldats, morts après leur départ forcé en Espagne. La même scène, le même spectacle se répète, à voir l'émigré scruter les bateaux qui l'attendent sur le quai de Melilla, comme s'il y percevait le spectre de son sort inéluctable. Les bateaux des européens représentaient la mort alors même qu'il n'a pas encore pris la mer.

Sur le quai de Melilla m'attend le bateau des roumis

Jamais ma terre bien-aimée ne me reverra plus

Pourquoi l'émigré amazigh rifain, s'étonnera-t-on lorsqu'on lit ou écoute cette poésie, part-il alors en Espagne, à une guerre de laquelle il était persuadé de ne jamais revenir ? La réponse réside dans de nombreuses illustrations dans cette poésie. Observons ce distique rapportant le propos de jeunes rifains en partance pour l'Espagne, qui décrivent la sécheresse et la désolation de leurs terres, sur lesquelles ne poussent plus que plantes épineuses, pour cela même que la main d'oeuvre a élu refuse en Algérie après la guerre du Rif, laissant à l'abandon les terres arables, en plus de la pénurie des semences et l'insupportable joug des impôts :

Nous nous sommes engagés dans l'armée sans que de quelque déshonneur nous soyons coupables

C'est seulement que sur nos terres ne pousse que le jujubier sauvage

L'apparition du jujubier sauvage sur une terre est synonyme d'abandon et de désolation ou que cette terre a été frappée de sécheresse de longues années durant, à tel point que la seule ombre à espérer est celle de ces jujubiers exubérants, comme plantés en plein désert.

comme dans les prés et les champs, ont pu exprimer en vers la dure séparation d'avec le bien-aimé, la douleur de languir de lui et la lancinante inquiétude de son sort au contact des belles blondes de l'Occident.

A ce propos, le poète fait dire à une femme aimante :

Quand du départ de mon bien-aimé j'ai eu la nouvelle

Des ragots des malveillants, me dis-je, je vais enfin me reposer

Mais l'Espagne est remplie [de femmes], et de même Madrid

De ton sort je me fais beaucoup de soucis.

Le bateau pour Melilla pourfend les flots de la mer

Et vient t'arracher ton bien-aimé.

La poésie amazighe et l'émigration forcée.(1*)

Après ce bref aperçu sur la nature de la littérature amazighe, et particulièrement de la place du thème de l'émigration dans la poésie amazighe, nous nous intéressons maintenant à la poésie rifaine, afin d'éclairer quelques uns des aspects peu connus de l'émigration forcée qui a emporté des milliers et des milliers de jeunes rifains, sans compter les innombrables estropiés et invalides, et tout ce qu'elle a laissé derrière elle comme veuves et orphelins durant les terribles années de sécheresse et de famine.

Empressement et célérité dans l'enrôlement des assujettis dans l'armée et leur envoi au front

La poésie amazighe a traduit avec beaucoup de soin et une densité certaine cet empressement à enrôler les jeunes rifains dans l'armée, à un point tel que les nouvelles recrues ne réalisent souvent pas même à quel moment ils ont été embrigadés, ni si et quand ils ont fait leurs adieux à leurs mères, ni quand ils ont quitté les leurs et pris la mer pour l'autre rive de la Méditerranée, et finalement comment se sont-ils retrouvés au front :

Dieu ! Nous sommes-nous inscrits quand ? Et quand avons-nous traversé la mer ?

Dieu ! Quand, à nos mères, avons-nous dit adieu ?(1)

---

(1) Distique que les femmes et les hommes qui ont vécu pendant la guerre civile avaient l'habitude de fredonner. Il est à noter que ces hommes et ces femmes qui apprennent et transmettent ces vers ressentent une certaine pudeur à dévoiler leur identité pour des raisons sociales évidentes et de convenance. Je tairai donc leurs noms pour la même raison.

1*. Le chercheur BOUBKERE BOUHADI a rédigé sa thèse pour l'obtention du diplôme des études supérieures sous le titre de : « le Maroc et la guerre civile espagnole » elle a été soutenue le 13 Septembre 1989 à la faculté des Lettres de Rabat

de son univers, de ses genres et de ses variétés exigerait donc la nécessaire soumission à nombre de critères en rapport avec la complexité de sa nature et les difficultés de ses contours.

Cette littérature est, en effet, un capital historique symbolique, marqué par un héritage linguistique et culturel, et par un pouvoir axiologique enraciné dans les confins de l'histoire.

Les études archéologiques précisent que la datation de l'écriture amazighe est certainement beaucoup plus ancienne que les 6e et 7e siècles av. J.-C., et que les dessins et les symboles rupestres remontent à de lointaines époques pouvant aller jusqu'à 2000 ans. L'écriture, selon Emmanuel Arnatie, ne serait pas née chez les sumériens comme on a l'habitude de le penser, mais serait apparue en Afrique, et les dessins rupestres seraient apparus aux environs de 4000 ans av. J.-C.

Il est certain que d'autres contrées avaient connu le même phénomène ; on ne saurait donc en exclure les amazighs, entendu que la volonté de pérenniser un événement ou figer un moment par une trace artistique est une caractéristique de toute l'humanité, et par conséquent, par la création de modèles de signes et de symboles qui lui sont propres.

L'émigration est l'un des thèmes les plus récurrents dans la poésie amazighe rifaine. Ses débuts ont coïncidé avec les périodes de grande sécheresse, avec la marginalisation des régions du Nord durant les années 60 et 70, et la quête d'issues possibles pour une vie décente et des conditions sociales à même d'assurer à l'individu et aux siens une existence convenable. Il ne restait à la jeunesse et les générations de l'époque que deux options : émigrer vers l'Algérie (à l'Est) ou vers l'Europe. Ce poète anonyme illustre notre propos :

Le bateau pour Melilla est à quai

Pour emmener les jeunes en Espagne

Le bateau, flambant neuf, glissait sur les eaux

Pour qu'en Allemagne elle emporte nos jeunes

Là-bas ils travaillent à l'ombre

Et c'est en voiture qu'ils nous reviennent

Allemagne ô rivière ruisselante

Ô pays lointain, laisse nos jeunes traverser tes terres

La terre de l'étranger exhale des relents de pomme.

Ceux qui sont partis, reviendront-ils un jour ?

De nouvelle formes de poésie, quasiment inconnues ou interdites dans la culture amazighe avant les années 40, ont vu le jour et connu un essor certain avec l'émigration et autour des circonstances qui l'ont entourée. C'est ainsi que les femmes, dans leurs foyers

La valeur documentaire
de la poésie amazighe du Rif

✍ **Eljattari Belkacem**

De nombreuses études[1] et recherches ont consacré la valeur documentaire de la poésie; serait-il redondant d'y revenir encore puisque toutes ces études ont conclu à l'efficience et l'intérêt de la poésie dans la mise en évidence de certaines vérités ou certains événements historiques ? Evénements que l'amnésie de certains écrits ou, plus grave, leur opiniâtreté à les ignorer, ont mis tant d'acharnement à les occulter.

Nonobstant, je poserai en exergue à ce texte quelques interrogations:

- ♦ à l'instar de la poésie d'autres langues, la poésie amazighe ne peut-elle servir à manifester certaines vérités historiques ?
- ♦ Confrontée à la réalité de l'événement historique, quelles sont les limites de la valeur documentaire d'un tel produit ?

Nous allons essayer d'apporter quelques éléments de réponses en développant les axes suivants.

1. Essence et caractéristiques de la littérature amazighe :

Les voies et perspectives de la recherche en littérature amazighe, dans son sens le plus commun, sont aussi nombreuses qu'entourées de risques et de confusion. L'appréhension

---

Les études qui ont traité la documentation de la matière poétique sont très nombreuses, notre choix s'intéresse également aux nouvelles esquisses.

- Des remarques sur la rédaction de l'histoire : la poésie et l'histoire, Professeur NOURI HAMMOUDI ALQAISSI, Revue «ALMAOURID ALAIRAQIAT », Tome VIII, N° 1, P.P. 33-45, 1979, BAGDAD. Autre Article : La poésie est un document historique, fasciné par ces événements et se réalise ses chroniques, du même auteur et même revue, Tome XV, N° 3, P.P.85-94, 1986.
- La valeur documentaire du texte poétique selon la poésie d'ALWAZIR IBN ATTAYEB, JAMAA CHIKHA, Revue de la faculté des Lettres de Tétouan, N° 2, P.P. 291-324, 1408H/1987, Tétouan, la valeur documentaire du recueil IBN ALABAR du même auteur, revue « DIRASSAT ANDALOUSIA » N° 2, P.P.32-130 Juin 1989, Tunisie, et la valeur documentaire du recueil d'ABDELKARIM ALQAISSI du même auteur, revue « les anales universitaires tunisienne » N° 27, P.P.119-132, 1988, Tunisie.
- Parmi d'autres ouvrages qui ont traité et prouver le thème en question : La poésie andalouse à l'heure sectaire de HENRI PERES, Traduction en langue arabe par le : Professeur ATTAHIR AHMED MAKKI, Dar Almaarif, 1988, 1ère édition, Caire, les séditions et les guerres et leurs impacts dans la poésie andalouse (de la chute de Califat Vème siècle H/ le XIème jusqu'au déclin de Grenade IX^{ème} Siècle H / XV^{ème}

يندرج هذا العمل في إطار الجهود العلمية والبحثية التي اتخذت الأدب الأمازيغي مجالا لها. ويتميز بكونه يطرح للنقاش والتحليل، من خلال مقالات متنوعة ومقاربات متعددة، مسألة غاية في الأهمية تتعلق بمدى إمكانية تحكم الذاكرة في إبداعية الأدب الأمازيغي المكتوب، وعمق تأثيرها في التخييل الفردي، الشيء الذي من شأنه أن يقلص من حرية المبدع الفرد، خاصة وأن تاريخ اشتغال الذاكرة الشفاهية الأمازيغية طويل، وما راكمه من إبداعات شفاهية كثير. ورغم أن ذاكرة الأدب الأمازيغي مليئة وجيدة، ومنفتحة على الكتابة الإبداعية، فإن هذه الكتابة نفسها تحتاج إلى وضع مسافة تجعلها أكثر استقلالا وأعمق ثقة في الذات الخاصة، وفي الطاقة التخييلية، وفي سعة الحلم بكل تلويناته.

40 درهم

مطبعة المعارف الجديدة – الرباط / 2017 (CTP)